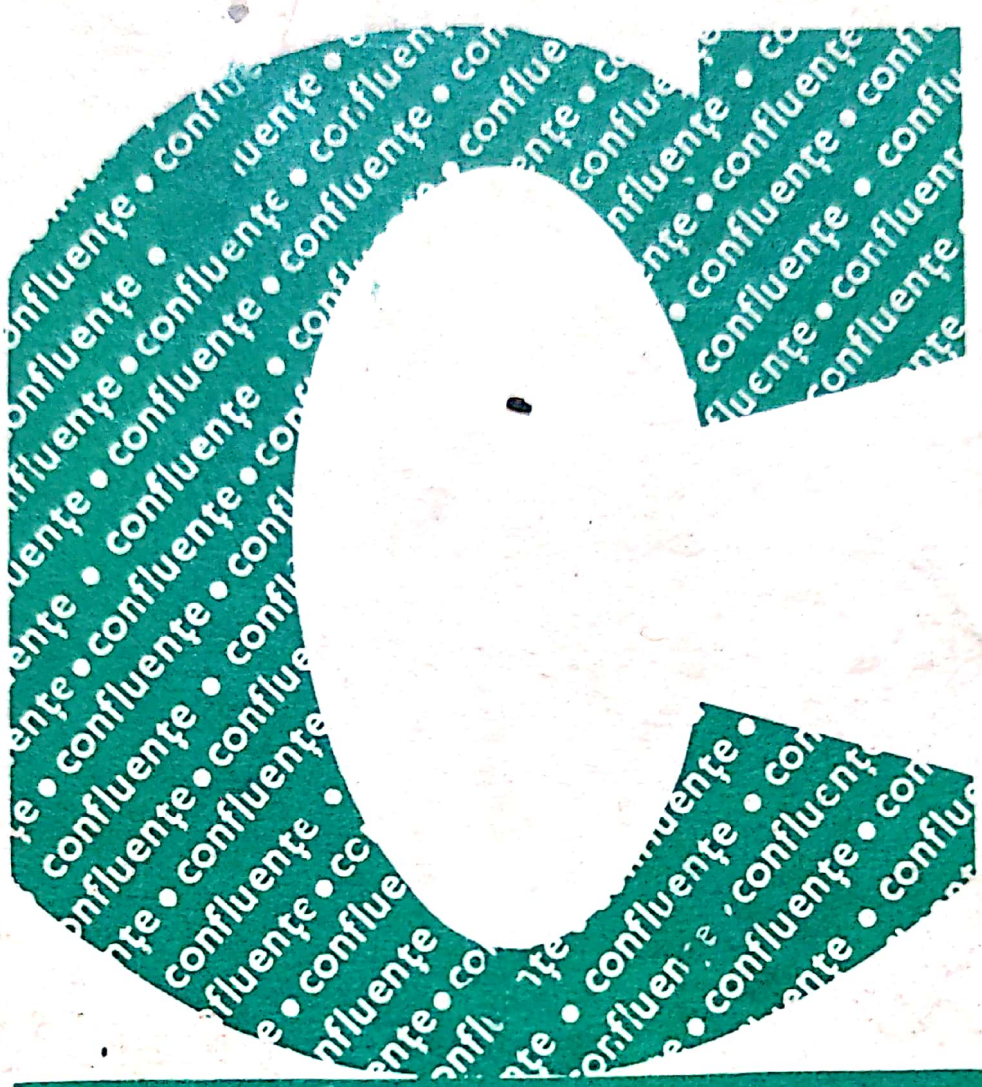


AUREL CURTUI

„HAMLET" ÎN ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

AUREL CURTUI

„HAMLET“ ÎN ROMÂNIA

EDITURA MINERVA
București — 1977

Scanned with OKEN Scanner

PRELIMINARII

Orice operă de artă există și își exercită menirea în funcție de aria și intensitatea audienței la public. Ponderea hotărîtoare în procesul receptării derivă în mod firesc din rolul creatorului în elaborarea și realizarea propriei creații. Căci articularea într-o imagine unitară, concludentă, a relațiilor umane și a raporturilor dintre ele într-o operă nu ține doar de latura ei formală, ci în primul rînd de cunoașterea, de stăpînirea adevărului vieții, a realității pe care opera e chemată s-o reflecte. Mai ales că receptarea consacră o conștiință estetică activă, mobilizînd spiritul pentru a discerne realitatea și a-i găsi transfigurarea artistică adecvată în imagini capabile să dinamizeze gîndirea și să înnobileze sufletul. Iar sub aspectul formei, al structurii, în creație captează și emoționează tocmai fervoarea spiritului neîmpăcat cu limitele impuse cunoașterii, ostil formelor închistate și perimate. Un exemplu strălucit în această direcție ni se pare a fi opera lui Shakespeare, cu bogăția și multitudinea ei de sensuri. Proteică și complexă, drama shakespeareană este un tezaur al literaturii și culturii universale. Substanța ei umană, pluralitatea sensurilor ei, concretizată în bogăția problematicii sociale, etice și filozofice, explică forța de penetrație, de receptare intensă și diversificată pe multiple planuri a ideilor ei în conștiința omenirii. Destinul literar al lui Shakespeare în conștiința posteri-

Scanned with OKEN Scanner

tății înregistrează o evoluție dintre cele mai sinuoase de la o epocă la alta.

Observația e confirmată cu prisosință de experiența culturii noastre, în cadrul căreia piesele lui Shakespeare au cunoscut o largă difuziune, s-au bucurat de un succes trainic și de lungă durată. Statornicirea tradiției shakespeariene românești a avut loc sub semnul unui dialog sincer și permanent cu marile valori puse în circulație de remarcabilul artist. El întruchipa o conștiință poetică activă, al cărei crez social, literar și estetic nu putea fi decît asimilat organic de către o națiune pentru care ideile „lebedei de pe Avon" reprezentau o necesară sursă de speranță într-o lume și o viață mai bună. Generațiile succesive de critici, scriitori și oameni de teatru și-au apropiat treptat, în forme evident nuanțate, universul spiritual shakesperean. Acest dialog constant și diversificat a fost determinat de necesitățile interne ale culturii noastre angajată într-o dinamică regenerare și emancipare creatoare, pe de o parte, și perspectivele deschise de opera lui Shakespeare spre cunoașterea profunzimilor nebănuite ale omului, a resorturilor sale interioare, cu valențele morale și estetice pe care conștiința sa le implică, pe de alta. Prin exemplul creației shakespeareane, scriitorii noștri au meditat asupra condiției genului la noi, asupra regulilor și artei dramatice, a spectacolului teatral în general, învățînd și inovînd prin confruntarea cu o lume de valori constituită, cu o artă acceptată.

Privită din această perspectivă, receptarea lui Shakespeare în cultura română corespunde aproape sincronic cu etapele întregii evoluții literare de ansamblu, contribuind la impunerea și explicitarea unor concepte literare și estetice, la orientarea actului literar sau teatral în direcții cît se poate de fertile.

Firește că studierea aprofundată și multilaterală a acestui fenomen avînd la bază un proces complex de întrepătrunderi și afinități artistice între poetul englez și scriitorii români își așteaptă astăzi cercetătorii.

Puținele lucrări apărute la noi în anii din urmă, interesante prin tematica și noutatea lor, ca și printr-o documentație destul de bogată în material faptic, ating

Scanned with OKEN Scanner

doar tangențial problemele de fond ale unor aspecte atît de importante cum este și cea a destinului capodoperei lui Shakespeare în România.

Tocmai acestei teme încercăm să-i consacrăm rîndurile de față. Căci se pune într-adevăr problema valorificării unui patrimoniu cu deosebire prețios, ale cărui dimensiuni s-au schimbat în raport cu spiritul epocilor, cu tendințele estetice exprimate de ele și încorporate într-o serie de nuanțe și ipostazieri.

Privită sub aspectul ei istoric, problema are o importantă semnificație artistico-ideologică și educativă. Iată de ce relevarea adîncimii gîndirii și multiplicității semnificațiilor piesei *Hamlet*, a noutății și valorii artistice pe care ea a adus-o în cîmpul spiritual românesc ni se pare o problemă de mare actualitate. Asemenea lucrări, consacrate unei singure creații, cum tinde să fie și cea de față, nu pot fi decît rezultatul unei elaborări îndelungate și al unei documentări amănunțite, prin care se încearcă sintetizarea tendințelor cu care opera a fost întîmpinată la noi. Procesul nu va putea fi îndeajuns luminat decît avîndu-se în vedere perspectivele unor epoci și ale unor generații succesive. Acestea oferă cercetătorului multiple posibilități de interpretare, ca și un masiv material documentar, obligă la confruntarea diverselor puncte de vedere și la sublinierea numeroaselor progrese înregistrate în acest domeniu.

A urmări această îndelungată elaborare a cercetărilor hamletiene în dezvoltarea și implicațiile lor intime înseamnă mult mai mult decît o seacă înșirare de date. Vom încerca, așadar, să urmărim acest proces al istoriei prințului danez la noi în mod critic, detașînd din multitudinea formelor de manifestare a fenomenului laturile mai relevante și semnificative, a căror audiență la public este într-adevăr reprezentativă : traduceri, exegeză, ecouri literare în literatura noastră.

Tentativa comportă, fără îndoială, anumite riscuri de natura cărora sîntem perfect conștienți. Dar conturarea evoluției rodnice, constant ascendente a asimilării acestei creații la noi, stabilirea coordonatelor pe care se mișcă ea înseamnă sintetizarea și discernerea dintr-o imagine globală a direcțiilor în care s-au fertilizat ecourile aces-

Scanned with OKEN Scanner

tei capodopere în literatura română, înseamnă selectarea și luarea de atitudine. Eliminînd nesemnificativul, vom păstra însă în mod obligatoriu tot ceea ce ne este necesarmente util în stabilirea unei imagini adecvate, autentice.

Nutrim, în acest fel, speranța că eforturile noastre însumate în cîțiva ani de migăloasă cercetare vor pune în lumină, sub acest aspect, *integrarea activă, dar și specifică, originală a culturii noastre în contextul literaturii universale și a celei mondiale la noi*. E un criteriu esențial, al judecății de valoare, prin care literatura noastră cîștigă în importanță și dimensiune și în același timp se îmbogățește și se diversifică.

Scanned with OKEN Scanner

I. RECEPTAREA OPEREI SHAKESPEAREANE ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Interesantă, sinuoasă și plină de contradicții este imaginea lui Shakespeare în conștiința critică a posterității, în însăși cultura engleză. Primele aprecieri și mențiuni critice asupra operei sale datează, după cum se știe, din timpul vieții autorului. Era firesc ca o epocă de mare și fecundă cultură, cum este cea a Renașterii engleze, ale cărei potențe spirituale s-au manifestat cu precădere în domeniul dramei, să emită opinii, chiar dacă nu îndeajuns de consistente, despre autorul lui *Hamlet* [1].

Deși opera sa deschidea o nouă perspectivă genului dramatic, prin tipologia umană complexă zugrăvită într-o subliniere artistică și stilistică nuanțată, specificul shakespearean nu era surprins încă integral și în toate datele lui, prinzînd contururi insuficient închegate cu aspecte încă eterogene și contradictorii.

Referirile mai substanțiale la Shakespeare nu vizau arta poetică sau dramatică a autorului, ci cu precădere chestiuni legate de estetica scenică. Dar și aici elogiile unor contemporani ca Francis Meres și Gabriel Harvey, spirite erudite și de gust, sînt grabnic puse în umbră, diluate înainte de a fi avut ecoul scontat și meritat în conștiința artistică a vremii de către calomniile unor co-

[1] Vezi Ana Cartianu, *William Shakespeare în veacul său și peste veacuri*, în *Eseuri de literatură engleză și americană*, Ed. Dacia, 1973, p. 13—14.

Scanned with OKEN Scanner

legi de breaslă, printre care excelează John Mardston și Robert Greene. Atacurile violente ale celui din urmă formulate laconic : „un corb împănat cu penele noastre", capabil „să scrie bombastic în vers alb" [1], sînt rodul unor accente pronunțate ale invidiei personale și al complexului de inferioritate.

Față de astfel de atitudini categorice, aproape pătimașe și tendențioase, cea a lui Ben Jonson pendulează între o admirație etalată inițial, fără echivoc („El a scris nu numai pentru o epocă, ci pentru toate timpurile" [2]) și reproșul lipsei unei cenzuri riguroase a spontaneității creatoare. Treptat însă rezervele față de teatrul shakespearean sporesc considerabil în termeni azi greu de crezut.

Condițiile social-istorice din secolul al XVII-lea au generat o cultură nouă, clasică, ale cărei concepte estetice și literare au favorizat așternerea tăcerii peste o epocă ce va încînta și delecta atîtea generații ulterioare. Restricțiile puritane de suprimare a activității teatrale (1642—1660) vor îngrădi inevitabil și afirmarea pieselor shakespeareane pe scena vremii. Literatura Restaurației, plămădită de nobilimea și burghezia britanică, dă naștere unei drame și unui teatru diferit, lipsit de vigoarea, prospețimea și profunzimea celui elisabetan, îndepărtat de mase, orientat cu precădere spre satisfacerea gusturilor unor cercuri sociale extrem de restrînse. Aria de influență a teatrului englez din acești ani se reducea de fapt la două scene londoneze [3], pe care piesele lui Shakespeare se joacă tot mai rar, fiind preferate în schimb drame de un gust îndoielnic, în care predominau crima, fabulosul, senzaționalul și exagerarea unui conflict dramatic de natură să șocheze, pe placul celor pentru care se reprezenta. În aceste condiții, nu surprinde faptul că dramele lui Beaumont și Fletcher erau mai frecvent jucate decît cele ale lui Shakespeare.

---

[1] A. M. Eastman and G. B. Harrison, *Shakespeare's Critics from Jonson to Auden;* A. Medley of Judgements, Michigan, 1964, p. 145.

[2] *The Complete Poetry of Ben Jonson,* Edited by William B. Hunter, New York, 1963, p. 373.

[3] Cf. Daiches, David, *A Critical History of English Lit.,* 1968, v. III, p. 539.

Scanned with OKEN Scanner

Nici critici literari cu mare rezonanță în epocă, cum erau Dryden și Pope, nu adîncesc sfera înțelegerii lui Shakespeare, a cărui măiestrie poetică era destul de serios pusă la îndoială. Primul îi recunoaște arta în anumite privințe, dar îl judecă într-un mod restrictiv, din unghiul esteticii clasice, căci pentru el Shakespeare „este adesea plat, insipid, spiritul său comic degenerează în clișee“ [1], în timp ce pentru Pope, autorul lui *Hamlet* oferă „greșeli de toate felurile“ [2]. În consecință, piesele shakespeareane vor fi prelucrate masiv, epurate de „anacronisme triviale“ și „obscenități“ care ofensau gustul artistic al epocii.

Tendințe și practici artistice de acest fel se prelungesc mult după Restaurație (pînă aproape de primele decenii ale secolului al XVIII-lea), producînd schimbări radicale față de structura dramei și teatrului elisabetan. Întreaga exegeză, de la Ben Jonson la Dr. Johnson, se străduiește să explice opera shakespeareană ca un produs artistic al unui scriitor fără o conștiință literară formată, unul care a creat capodopere pe baza înzestrării sale native, pe bază de instinct. Sub aceste auspicii, însăși cultura europeană l-a asimilat relativ tîrziu, existînd și aici indicii care arată un Shakespeare multă vreme neglijat chiar în culturile apusene avansate [3]. Se pare că opiniile eseiștilor Addison și Steele, formulate în *The Tatler* și *The Spectator* [4] (periodice cu un larg ecou pe continent), dar mai ales în acesta din urmă, alături de aprecierile unor editori [5], au contribuit la acreditarea interesului voltairean față de poetul englez. Momentul coincide cu trezirea interesului pentru opera lui Shakespeare pe conti-

---

[1] *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, Dent. London, New York, 1967, p. 67.

[2] Cf. Ralli, Augustus, *A History of Shakespearian Criticism*, London, 1932, vol. I, p. 21.

[3] Vezi și Al. Duțu, *Etapele receptării operei shakespeariene în România*, în *Viața românească*, 1964, nr. 11, p. 88—89.

[4] Vezi *The Spectator* By Joseph Addison, Richard Steele and others. Edited by Prof. C. Gregory Smith, London, 1967. Dintre eseurile mai consistente merită a fi menționate nr. 40 (p. 120—123); nr. 61 (p. 186—189); nr. 160 (p. 482—485) etc.

[5] Îndeosebi cele ale lui Rowe (1709), Theobald (1733) și Warburton (1747), Capell (1767) etc.

Scanned with OKEN Scanner

nent, gest cu favorabile consecinţe pentru viitorul şi răsunetul acestei opere în lume.

Scriitorul francez s-a apropiat iniţial cu sfială de „geniul sălbatec şi barbar al Engliterei", pentru ca în curînd să fie fascinat de creaţia sa şi să-l prezinte francezilor ca pe un autor dramatic care „a creat teatrul" şi care „posedă un geniu plin de forţa fecundităţii, de naturaleţe şi de sublim" [1]. El avea să-i aducă prima recunoaştere mai importantă pe continent, impunîndu-l atenţiei literare europene. Treptat însă rezervele se vor înmulţi, determinate de poziţia estetică, de orientarea pur clasicistă a gîndirii literare a scriitorului francez. Lipsa de reguli în drama shakespeareană, care introducea cititorul în însăşi esenţa vieţii, în structura ei contradictorie, îl determina pe Voltaire să o considere în cele din urmă, sub tirania logicii lineare a artei clasice, „un haos iraţional", denunţînd-o ca o primejdie pentru teatrul francez şi pentru hegemonia culturii franceze în lume. Este evident că reacţia voltaireană se îndreaptă spre un duşman periculos al sistemului său şi al canoanelor clasice. Cu toată opoziţia lui Voltaire, care prindea contur în termeni violenţi, traducerile lui Laplace şi Letourneur introduc masiv pentru prima dată opera lui Shakespeare în Franţa. Versiunile acestora, dar mai ales a celui din urmă, au contribuit la răspîndirea creaţiei acestui „zeu al teatrului", cum îl numea Le Tourneur, în Europa. Paralel — şi în deplină consonanţă cu astfel de acte de cultură — atitudinea negativă a lui Voltaire provoacă reacţii pe continent, concretizate într-un interes sporit, mai accentuat pentru creaţia marelui elisabetan, cu atît mai mult, cu cît o serie de spirite europene de mare prestigiu sînt orientate, polemic, împotriva punctului de vedere voltairean. Astfel, în timp ce în Anglia noutatea teatrului shakespearean era încă destul de serios pusă la îndoială, Lessing în Germania clătina şi revizuia hotărîtor autoritatea canoanelor franceze, considerate adesea inviolabile. Referirile esteticianului german la Shakespeare devin numeroase şi substanţiale;

[1] Voltaire, *Dix-huitième lettre. Sur la Tragédie,* în *Lettres Anglaises,* Paris, 1964, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

ele explică unei lumi neconvinse încă geniul poetului englez. În lucrarea sa *Dramaturgia de la Hamburg* [1], de pildă, Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci decît de Corneille şi Racine, drama shakespeareană răspundea mai deplin conceptului de tragic formulat de Aristotel decît cea franceză. Dacă pînă la Lessing Shakespeare era adaptat „exigenţelor artei clasice", odată cu el „sfera conceptului de clasicitate se lărgeşte" [2], fiind convertită spre complexitatea artei shakespeareane, cu virtuţile ei concrete. Noua perspectivă asupra lui Shakespeare deschisă de Lessing contribuie considerabil la o receptare masivă a scriitorului englez în cultura germană. Sînt grăitoare în acest sens opiniile lui Herder şi Goethe, care alături de traducerile lui Schlegel, îl impun definitiv în Germania, scriitorul englez fiind considerat aici un poet naţional de primă mărime.

Imaginea lui Lessing, Herder şi Goethe despre Shakespeare va fi reactualizată ulterior în detalii şi pe alte meridiane de către Coleridge şi Keats, Hugo şi Taine, Bielinschi şi Puşkin, Bolliac şi Eminescu.

După cum vedem, admiraţia şi preţuirea poetului englez se extind treptat şi în alte ţări, încît începutul secolului al XIX-lea surprinde mai toate culturile europene în plin avînt şi interes pentru receptarea lui Shakespeare [3].

Ecourile acestei impresionante efervescenţe shakespeareane ajung şi la Bucureşti şi Braşov, în acest răsărit european, căci primele menţiuni de aici amintesc de opiniile lui Voltaire şi Goethe.

Se cuvine însă să subliniem că receptarea propriu-zisă a creaţiei shakespeareane în cultura noastră este precedată de un proces amplu şi firesc de asimilare a culturii europene şi universale printr-o fuziune variată şi densă, sincronizată cu formarea unei literaturi proprii

---

[1] Lessing, Gotthold Ephrain, *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut (f.a.), 486 p.

[2] Ovidiu Cotruş, *Posteritatea critică a lui Shakespeare*, în *Secolul XX*, nr. 7—8, 1965, p. 249.

[3] Vezi Tudor Vianu, *Etapele bătăliei shakespeariene*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. Acad., Buc., 1963, p. 420.

Scanned with OKEN Scanner

viguroase. Pătrunderea literaturii engleze la noi prin traduceri, prelucrări sau reluări de idei este numai un exemplu în această privinţă. Preromanticii ca Young, Ossian, Gray şi alţii, traduşi frecvent în româneşte, fie din alte limbi, fie direct [1], consolidează un fond spiritual, o tradiţie statornicită de acum între cele două culturi. *Noptile* lui Young [2], de pildă, apar în trei ediţii succesive (1819, 1831 şi 1835), în tălmăcirea unor oameni de prestigiu în epocă, Lazăr, Asachi, Simion Marcovici şi alţii. Se poate observa chiar o înrîurire a operei acestor poeţi asupra unor scriitori români, dintre care se detaşează Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu, Dr. Pavel Vasici şi Andrei Mureşanu, ale căror creaţii, alături de altele din epocă, vor contribui la conturarea unui cadru spiritual specific, proprice receptării lui Shakespeare. El se va consolida însă o dată cu primele valuri ale romantismului european, în cadrul cărora creaţia byroniană este redată cititorilor români aproape complet, dezvăluindu-şi semnificaţiile şi virtuţile poetice multiple. Alături de opera lui Byron, Young şi Lamartine, arta shakespeareană are un rol însemnat în plămădirea unei literaturi noi, moderne.

Dar pînă la primele accente romantice, care coincid în cultura noastră cu primele interpretări lucide ale operei shakespeareane, dramele scriitorului englez începuseră să pătrundă în cultura română şi pe alte căi. Dintre acestea se detaşează, ca şi în alte ţări europene, spectacolul de teatru. Trupe teatrale germane, italiene, vieneze impuneau creaţia lui Shakespeare pe scena europeană, şi implicit pe cea românească, încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Este deci foarte firesc ca primele menţiuni ale poetului elisabetan să fie prilejuite de confruntarea culturii noastre cu arta interpretativă europeană. Documentele vremii atestă montarea unor spectacole shakespeareane la Sibiu, Braşov, Cluj, în jurul anului 1800. În octombrie 1788, de pildă, Kristoph Ludwig

---

[1] Vezi P. Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză*, în *Dacoromania*, anul III, 1922—23, p. 285—296.

[2] Vezi Iosif Pervain, *Young în România (1790—1830)*, în *Probleme de literatură comparată şi ideologie literară*, Buc., 1970, p. 175—179.

Scanned with OKEN Scanner

Seipp, om de teatru prestigios al vremii, el însuși traducător din Shakespeare [1], reprezenta pe scena sibiană *Hamlet* și *Henric al IV-lea*. Evenimentul nu este singular, căci puțin mai tîrziu (1794—1795) o altă echipă, condusă de astă dată de Franz Xaver Felder, avînd un repertoriu mai bogat, reprezenta la Brașov și Sibiu *Îmblînzirea scorpiei*, *Negustătorul din Veneția*, *Regele Lear*, *Hamlet* și *Romeo și Julieta*, în reușite interpretări scenice. Unele trupe teatrale, cum a fost cea a lui A. I. Gerger, au poposit în anii din preajma răscoalei lui Tudor în București, jucînd printre alte drame *Othello* și *Hamlet* în limba română [2].

Tălmăcirea piesei *Hamlet* de către Ferenc Kazinczy și montarea ei la Cluj în 1974, 1814 și 1829 au contribuit de asemenea la familiarizarea publicului clujean cu capodopera lui Shakespeare. Tragica poveste a iubirii lui Romeo și a Julietei, ori cea a Dezdemonei și a lui Othello se numără de asemenea printre cele dintîi spectacole shakespeareane care au văzut lumina rampei, dar nu în limba română, ci în italiană [3].

Prin urmare, faima lui Shakespeare la noi a premers cunoașterea concretă, efectivă a operei sale. Ea a pătruns în cultura noastră teatrală filtrată prin alte filiere, resimțindu-se, în mod firesc, de pe urma actului acesta de intermediere. Într-o astfel de reprezentare scenică opera shakespeareană apărea în fața spectatorului „secătuită de bogăția ei de frumusețe, adesea subțiată“ [4] prin traduceri și adaptări trunchiate, cu omiteri de scene întregi și personaje și chiar cu germanizarea unor nume proprii în interesul accesibilității și gustului local, văduvită deci de marile ei sensuri umaniste. Reiese că în decursul acestei prime etape, introducerea lui Shakespeare în România se manifestă mai puțin printr-o cunoaștere a ope-

---

[1] Cf. Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania*, Bucharest, M.P.H., 1964, p. 7.

[2] Vezi I. Breazu, *Contribuții la istoria teatrului românesc din Transilvania*, în *Buletinul Universităților „Babeș-Bolyai“*, Cluj, vol. 1—2, 1956, p. 307.

[3] Cf. Fl. Tornea, *Shakespeare pe scenele românești de-a lungul vremii*, în *Flacăra*, 1964, nr. 15, p. 15.

[4] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

rei și mai mult prin difuzarea numelui său în spectacole teatrale date în fața unui public restrîns, mai mult în limbi străine. Dacă unele din aceste companii teatrale erau insuficient închegate și maturizate artistic, ele au totuși o semnificație prin repertoriul de valoare care constituia, fără îndoială, un exemplu și un stimulent pentru teatrul nostru.

Receptarea a avut însă un caracter mai diversificat decît o dovedesc aceste montări scenice, care doar întregesc peisajul receptării poetului englez în cultura română. Căci în cercurile intelectuale ale vremii, Shakespeare nu era un nume cu totul lipsit de rezonanță. Este greu de închipuit ca tinerii trecuți prin școală, cum era cea grecească-domnească a lui Gh. Lazăr, sau mai tîrziu prin studii în străinătate să nu fi auzit sau studiat pe Shakespeare. Aceasta cu atît mai mult, cu cît cercuri literare ale vremii îmbrățișau fără rezerve ideile liberale și protestatare atît de specifice creației autorului englez.

Gheorghe Asachi, unul dintre ctitorii culturii moderne românești, este doar un exemplu ilustrativ în această privință. Caietul său de studii *Această carte am scris la Viena, Roma și Iași, 1805—1818* [1], consemnează, după cum s-a arătat recent [2], prima mențiune sigură în cultura noastră despre acest scriitor. Opera sa devenea dealtfel o necesitate derivată din extinderea și aprofundarea cunoașterii valorilor universale în strînsă corelație cu formarea unei culturi naționale atît de ingenios teoretizată de Ion Heliade Rădulescu. Apare deci foarte firesc ca în planul de tălmăciri al bibliotecii universale întocmit în anii marelui avînt cultural, alături de autori clasici și romantici de la Racine la Byron, a căror cunoaștere în cultura europeană era definitivă, Shakespeare să ocupe un loc însemnat cu tragediile, *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Othello*, *Macbeth* și *Julius Cezar*. Preconizarea traducerii acestor piese, restrînse totuși sub aspect tematic, va fi întregită ulterior de către I. V. Negulici, dis-

[1] Biblioteca Academiei R.S.R., ms. 3075, p. 77.
[2] M(arino) Adrian, *Shakespeare văzut de clasicii noștri*, în *Steaua*, Cluj, 1964, nr. 9, p. 23—24.

Scanned with OKEN Scanner

cipolul lui Heliade, cu alte drame reprezentative, cum sînt : *Richard III, Coriolan, Visul unei nopți de vară* și *Totu-i bine cînd se termină bine,* și aceasta nu fără temei. Ne aflăm în perioada pregătirii revoluției de la 1848, în plină valorificare a ideilor de libertate și echitate socială. Idealurile de umanitate și dreptate socială se dezvăluiau unor cărturari ai vremii nemijlocit legate și de numele și creația shakespeareană. Ea vehicula idei în totală contradicție cu estetica clasicistă, oferind un puternic argument pentru susținerea demnității umane. Afintatea operei shakespeareane cu idealurile romantice, prin ideile de libertate și dreptate umană, motivată de dragostea scriitorului elisabetan față de om și descătușarea lui socială și spirituală, a făcut ca opera sa să pătrundă cu un efect deosebit în cultura europeană și să găsească un ecou puternic în conștiința epocii la noi [1].

Critici și scriitori ai vremii fac dese referiri la Shakespeare, declarat unanim alături de Homer, Dante și Goethe unul din cei mai mari poeți ai lumii.

Cezar Bolliac, cu remarcabilul său simț artistic, intuiește universalitatea lui Shakespeare în determinările ei particulare, deschizînd drumul exegezelor romantice din cultura noastră de mai tîrziu. El admiră dezvoltarea liberă a spontaneității creatoare a poetului englez, neîngrădită de nici o normă externă, teatrul shakespearean fiind expresia însăși a libertății de creație, folosindu-l ca argument în ofensiva sa anticlasicistă :

„Cu tot despotismul cel absolut al Elisabetei, poetul nu se zăticnea nicidecum în faptele sale, punea slobod și fără temere pe scenă toate personajele atît ale crăiei, cît și ale nobleței“ [2]. În timp ce William Hazlitt consolida poziția dramei shakespeareane pe scena engleză, Cezar Bolliac sfărîma autoritatea canoanelor clasice ale dramei franceze, considerate adesea eterne. „Shakespeare și Hugo — afirmă poetul român — vor trăi, domnule Boi-

---

[1] Vezi și Mihnea Gheorghiu, *Shakespeare în România, Secolul XX,* Buc., 1964, nr. 4, p. 22—23, și Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă,* Ed. Minerva Buc., 1971, p. 58—81.

[2] C. Bolliac, *Sacspear,* în *Curiosul,* nr. 1, Buc., 1836, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

leau, fără regule precum trăiesc Osianii și se nasc în toate limbile fără să fi avut limba făurată la fabrica D-tale sau avînd o limbă foarte imperfectă“ [1]. Noua perspectivă deschisă de Bolliac asupra scriitorului englez determină o creștere simțitoare a interesului cărturarilor vremii pentru Shakespeare. Revistele literare publică în paginile lor traduceri, informații diverse, deși nu întotdeauna suficient de precise, despre Shakespeare și teatrul epocii sale. George Bariț, animatorul vieții spirituale transilvane, transpune în românește un fragment din *Shylock* (actul IV, sc. I) [2], urmată de sc. 2, actul I, din *Julius Cezar* [3]. Primii *traducători tind să accentueze tot* mai pronunțat valoarea educativă a pieselor sale în conformitate cu spiritul doctrinei iluministe.

În 1844 apare, în tipografia lui Heliade, versiunea românească a piesei *Iuliu Cezar*, semnată de Căpitanul Stoica, unul dintre discipolii lui Heliade, aceasta fiind și prima piesă shakespeareană transpusă integral în românește, după o versiune franceză. Preferința pentru această dramă nu este întîmplătoare ; ideile ei republicane corespundeau năzuinței de libertate a generației pașoptiste și oferea cititorilor o expresie poetică exemplară de luptă pentru drepturi umane și civice. Exista, așadar, în cultura noastră un climat politic și social capabil să fertilizeze astfel de idei, încă înainte de 1848, climat sub al cărui impuls revoluționar piesa își dezvăluia tocmai conținutul protestatar. Cu acești ani, se deschide perspectiva spre o mai adîncă înțelegere și interpretare a dramaturgului englez ca o consecință a unei mai ample cunoașteri a operei sale sub influența dezvoltării sociale și culturale. Ion Heliade Rădulescu, de exemplu, nu va ezita ori de cîte ori se va ivi prilejul de a-l face cunoscut cititorilor români. Cînd poetul descoperă, de pildă, textul celebre-

---

[1] Idem, *Răspuns la articolul „Poesie“*, în *Foaie pentru minte inimă și literatură*, nr. 8, 19 februarie 1845, p. 64. Citat și de Dan Grigorescu, în *Shakespeare în cultura română modernă*, Buc., 1971, p. 59—60.

[2] *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 15, 7 aprilie 1840, p. 118.

[3] *Ibidem*, nr. 40, 29 septembrie 1840, p. 316—319.

Scanned with OKEN Scanner

lor conversații despre artă și literatură ale lui Goethe cu secretarul său Eckermann, Heliade extrage din ele tocmai partea care se referă la Shakespeare și se grăbește s-o publice în *Curierul de ambe sexe* [1], fragment reprodus întocmai de Bariț în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* [2]. Actul în sine implică un scop mult mai adînc decît lasă să se întrevadă această simplă semnalare. Căci ideile goethiene despre Shakespeare, alături de apariția unor noi versiuni după cele ale lui Letourneur, Dumas, Maurice, Schröder și Schlegel vor stimula reprezentațiile teatrale spre noi realizări. Una dintre acestea, deși nu destinată cu orice preț montării scenice, este *Amlet prințul de la Dania, tragodie în cinci perdele după Shakespear*, realizată de Ioan Barac după versiunea germană a lui Friedrich Schröder, inițiativă îndrăzneață, dacă nu prematură. Cu toate că valoarea traducerii lui Barac este destul de modestă, fiind destinată mai degrabă propagării ideilor piesei [3], totuși ea are o semnificație aparte în acest temerar început. Nu departe de acest nivel interpretativ al versului shakespearean se situează și traducerile pieselor *Romeo și Julieta* și *Othello* [4], realizate „slobod" de către Toma Alexandru Bagdat din franceză. Existența unor tălmăciri de acest fel din Shakespeare subliniază interesul înregistrat față de această creație în cultura română. Ele implică nu în primul rînd calitatea lor estetică și literară, ci îndeosebi faptul că spiritul pieselor shakespeareane era în deplin acord cu trăsăturile culturii române, cu ideile sociologice și teatrale ale epocii. Literatura română din aceste decenii, poezie, proză și dramă, avea un caracter predominant popular, încît subiectele dramatice inspirate din folclor sau istorie găseau un fond spiritual propice, în măsură să fertilizeze astfel de idei.

---

[1] București, 1836, p. 59—60; citat și de Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 61.

[2] Brașov, 1839, an. II, p. 107—110.

[3] D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, p. 446.

[4] *Biografia lui William G. Sekspir dupe Letourneur. Urmată de „Romeo și Julieta" și „Othello". Tragedii în cinci acte compuse de Viliam Ghiulom Sekspir*, Buc., 1848, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

O altă trăsătură a dramei românești este concretizată în tradiția dramatizării unor subiecte sau motive din legende, fabule sau povestiri încă din primele zile ale avîntului cultural spre făurirea unei culturi moderne autohtone. În această privință poeții romantici cu înclinația lor spre fantastic se vor orienta cu precădere spre creația și fantezia populară autentică.

Universul shakespearean era în consonanță cu asemenea tendințe din literatura română. Astfel apare explicabil că el devine repede cunoscut prin poeții și scriitorii dramatici care în eforturile lor conștiente de a-i înțelege spiritul îl încorporează în literatura națională. Toma Alexandru Bagdat, de pildă, este fascinat de evocările pasiunii umane pe care le găsește în opera shakespeareană, de semnificațiile etice, conforme cu idealurile sale ; opera acestuia „nu are scop de a amuza, nici a încînta pe cineva, ci numai a moraliza“ [1]. Atras de verva și imaginația shakespeareană debordante, poetul român căuta în Shakespeare legitimarea propriei sale teorii despre umor. El recunoaște caracterul popular al creației lui Shakespeare, trăsătură evident romantică, dar îl absolutizează pe cel moralizator și de desăvîrșire artistică și literară : „În toate compozițiile lui el e cunoscut de geniul cel mai mare, tragicul cel mai nelimitat ; toate piesele lui nu se pot diferi între dînsele ; toate sînt frumoase și plăcute, nici una nu pătează numele lui Sekspir [2]“.

Dimensiunile imaginii lui Shakespeare la noi se consolidează însă treptat în procesul de elaborare a conceptelor romantice [3], pentru a căror argumentare teoretică și practică se apelează frecvent la autorul englez, instituindu-se astfel o adevărată tradiție shakespeareană, care înregistrează noi deschideri în cultura română.

Față de realizări de acest fel, scena românească, aflată și așa abia în faza începuturilor, se va încumeta destul de sporadic și cu timiditate să abordeze teatrul lui Shakespeare. Sîntem, așadar, încă în faza unui Shakes-

---

[1] Toma Al. Bagdat, *op. cit.*, p. 35. Citat și de Adrian Marino, *op. cit.*, p. 35.
[2] *Ibidem.*
[3] Vezi M(arino) Adrian, *art. cit.*, p. 26—34.

Scanned with OKEN Scanner

peare care se oferă mai masiv în lectură, în prima jumătate a secolului trecut, și disparat în comentarii critice, ce se vor adînci și nuanța în deceniile următoare.

Consolidarea culturii noastre naționale în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea înregistrează o vizibilă avansare a cunoașterii lui Shakespeare la noi, în procesul fundamentării artei scenice interpretative și a dramei originale românești. Shakespeare e considerat în mod unanim modelul etern, singurul demn de urmat. Atitudinea și reacțiile imediate și concrete ale unor scriitori de seamă față de el converg spre degajarea unui sentiment general de totală adeziune față de crezul său artistic. Nicolae Bălcescu își exprimă admirația față de universalitatea creației sale, în timp ce Vasile Alecsandri îl identifică cu drama romantică din care, după el, trebuie să se inspire teatrul național, instrument de luminare a poporului. Interesul pentru drama istorică originală, inspirată din teme și motive patriotice derivate din solul autohton, găsește în opera dramaturgului englez o strălucită probă de atmosferă dramatică, caracterizare de personaje, varietate de limbaj și culoare locală.

Astfel de tendințe se vor resimți și în evoluția și maturizarea spectacolului scenic, cu largile lui posibilități de difuzare a ideilor sociale și literare care vor exercita o pronunțată înrîurire artistică asupra mișcării ideologice a vremii, dînd un nou impuls cunoașterii și receptării lui Shakespeare în aceste decenii. Dintre clasicii teatrului universal ideile generoase și de adîncă umanitate ale scriitorului englez cuceresc poate cel mai mult.

Sub imboldul unor oameni de teatru ca Vasile Alecsandri și Grigore Alexandrescu, a unor animatori de talia lui Mihail Pascaly, Matei Millo și Costache Caragiale, se produce un reviriment considerabil în teatrul nostru, concretizat într-o adîncire și diversificare a modalităților de interpretare, precum și în alcătuirea unui repertoriu mai valoros și mai realist.

În 1851, *Shyloc sau Negustătorul din Veneția*[1] prefigura în interpretarea trupei lui Matei Millo succesul dramei shakespeareane pe scena noastră, iar cea a lui Cos-

[1] M. Millo, *Teatrul Național, Zimbrul*, Iași, 1851, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

tache Caragiale aducea pe scena bucureşteană, în acelaşi an, tragica poveste de dragoste a lui Romeo şi Julietei [1]. Un an mai tîrziu, C. Halepliu juca *Macbeth* la Piteşti, în traducerea lui Şt. Băngescu [2]. Interpretări scenice de acest fel au contribuit, fără îndoială, la descifrarea sensurilor nuanţate ale operelor shakespeareane, antrenînd din plin scriitorii de prestigiu ai vremii, printre care B. P. Hasdeu, N. Filimon, Al. Odobescu, I. Slavici şi mulţi alţii, la comentarea acestor spectacole şi implicit a artei dramaturgului englez. Neîndoielnic este deci ascendentul continuu pe care versul şi gîndirea dramatică shakespeareană îl dobîndesc în rîndul slujitorilor artei.

Montarea scenică reclama însă şi traduceri realizate artistic, ale căror însuşiri literare să fie în măsură să consolideze şi să sporească eficienţa dialogului dintre actor şi spectator. Vizibil este, în aceste decenii, şi progresul înregistrat în această direcţie de cultura noastră care, prin contactul cu textul original, va înlesni şi realizarea, cel puţin parţială, a acestui deziderat. Consemnăm în acest sens versiunile pieselor *Macbeth* (1864) şi *Othello* (1868), datorate lui P. P. Carp, ca şi pe cea a lui *Hamlet* (1877), realizată de Adolph Stern la două decenii după tălmăcirea lui P. D. Economu (1855), înfăptuite toate sub impulsul mişcării teatrale. Cele trei piese vor găsi o largă audienţă la public în aceşti ani, fiind jucate de cei mai valoroşi actori ai epocii. Costache Demetriade [3] îşi încearcă forţele artistice în interpretarea tragediei maurului veneţian ; în 1862, Mihail Pascaly realizează un erou de factură romantică în tragedia cernitului prinţ danez, fiind apreciat de B. P. Hasdeu [4]. Mihail Pascaly a fost, de fapt, cel dintîi actor care a interpretat rolul lui Hamlet în limba română.

---

[1] Cf. Maria Mihălceanu, *Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, Buc., 1936, p. 34.

[2] Cf. Ion Horea Rădulescu, *Contribuţii la istoria teatrului din Muntenia, 1833—1853*, Buc., 1935, p. 84.

[3] Vezi D. C. Ollănescu, *Teatrul la Români, 1898—1899*, p. 252, citat şi de Al. Duţu, *op. cit.*, p. 17.

[4] Se-Pu-Ki (B. P. Hasdeu), *Compania dramatică. Hamlet principele Danemarcei*, tragedie în cinci acte de W. Shakespeare, în *Satyrul*, 1866, 3 aprilie, p. 2—3.

Scanned with OKEN Scanner

Valorificarea scenică a dramei shakespeareane este însoțită însă și de dezvoltarea spiritului nostru critic, care își consolidează o fundamentare teoretică și printr-o dezbatere adecvată a universului de idei shakespearean.

Sub acest aspect, receptarea lui Shakespeare ne apare deosebit de interesantă, deoarece ea se manifesta nu numai cu prilejul cronicilor dramatice și al discutării calității traducerilor, ci și în orientarea și dezbaterea problemelor generale de literatură și de artă.

Anul 1864 marchează intensificarea eforturilor în această direcție prin apariția în presa literară a numeroase articole, eseuri, notițe, a căror arie tematică variată, cu informații despre viața și opera poetului renascentist, omagiază împlinirea a 300 de ani de la nașterea sa. Semnificativă este în acest sens și conferința lui V. A. Urechia [1], dramaturg, mare admirator al lui Shakespeare, ținută la îndemnul lui Maiorescu, în fața studenților ieșeni, la 23 aprilie 1864. Deși tributară unor surse străine, îndeosebi franceze și germane, prelegerea lui V. A. Urechia aduce totuși o nouă viziune asupra operiei lui Shakespeare, semnalînd printre altele pentru prima dată în critica noastră amestecul de tragic și comic în drama scriitorului englez.

Aniversarea era un indiciu a creșterii vitalității culturii și artei noastre dramatice în asimilarea și prețuirea teatrului shakespearean, pe un fond spiritual în care critica își spune tot mai pronunțat cuvîntul. Între 1864—1900, critica shakespeareană tinde spre analiza mai adîncită a teatrului poetului englez. Primele încercări de acest fel apar, în deceniul al VII-lea, în Transilvania. Aici, în cunoscuta revistă *Familia* din Oradea, a lui Iosif Vulcan, Grigore Moldoveanu publică în 1866 un articol întitulat *Shakespeare*, în care își exprimă admirația față de veridicitatea reprezentării realității în operele sale : „Shakespeare a priceput și înfățișat lumea, viața și omul, în cele mai diferite și mărunte schimbări ale lor, așa precum

[1] V. A. Urechia, *Conferință în onoarea aniversării a 300 de ani a nașterii lui Shakespeare*, în *Opere complete*, Buc., 1878, p. 235—260.

Scanned with OKEN Scanner

sînt...“ [1] În timp ce în exegeza europeană încă se mai vehiculau cu stăruință obiecții și rezerve serioase față de autorul lui *Hamlet*, criticul român vede în el un exemplu de scriitor care exprimă viața în complexitatea ei, creația sa reflectînd o întreagă spiritualitate. Nu departe de opiniile lui Grigore Moldoveanu sînt și cele cuprinse în studiul intitulat *Clasicism, romantism și naturalism* [2], semnat Sylvio, în care opera lui Shakespeare e invocată ca mărturie distinctă în favoarea artei realiste. Opinii de acest fel vădesc o adîncită pătrundere în natura ideilor poetului englez.

Generația marilor clasici români însă va lărgi și integra opera shakespeareană într-o sinteză mult superioară în cultura noastră, nu numai pe plan artistic, ci și teoretic, căci ei o înscriu într-un orizont larg de cultură universală.

Printr-un interes intens față de necesitatea dezvoltării literaturii naționale, tot mai numeroși scriitori ai vremii ca Ion Ghica, B. S. Delavrancea, I. L. Caragiale, A. Vlahuță, Al. Macedonski, Al. Davila și-au exprimat adeziunea fără rezerve față de arta shakespeareană, căutînd și ei legitimări pentru propriile aspirații artistice.

O viziune asupra esenței teatrului lui Shakespeare ne oferă Mihail Eminescu. El sublinia forța verbului shakespearean de a reflecta unitar diversitatea infinită a vieții, de a extrage din această diversitate esențialul. Rolul creatorului, al artistului în elaborarea propriei sale opere în spiritul adevărului vieții și închegarea ei într-o imagine artistică unitară este pentru Eminescu condiția prelungirii în eternitate, în universalitate. Or, tocmai de aceea „Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière — spune Eminescu — se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași“. [3]

De la lectura shakespeareană din anii adolescenței și pînă la poezii dedicate „divinului Brit“, cum sugestiv îl

---

[1] *Familia*, Oradea, 1866, p. 147.
[2] *Ibidem*, 1882, p. 410—412; 420—422.
[3] Mihail Eminescu, *Cronică*, în *Curierul de Iași*, nr. 31. 20 martie, 1877, p. 3.

numea Eminescu în *Geniu pustiu*, se conturează o adîncită și constantă prețuire a poetului englez. Poezia *Cărțile*, de pildă, este un imn închinat lui Shakespeare, căruia poetul român îi datorează, după propria-i mărturisire, tot ce este : „Căci tot ce simt, de este rău sau bine, / — Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc". Cele mai numeroase și mai calde accente de prețuire, în această poezie, sînt adresate lui Shakespeare. O consecință firească a acestei admirații este receptarea unor motive poetice cărora opera eminesciană le va conferi, însă, după cum se știe, o tonalitate proprie.

De la preocupările pentru stil, culoare locală și specific național, care țin mai mult de estetica romantică, se va trece apoi tot mai accentuat la receptarea lui Shakespeare în direcția realistă [1]. E sugestivă în acest sens observația lui Nicolae Filimon : „Scopul scenei a fost ca să fie oglinda naturii a zis Secspir". [2]

Referirile de acest fel devin tot mai frecvente și dense, autorul lui *Hamlet* fiind identificat cu preocuparea pentru crearea unui teatru și a unei dramaturgii naționale. Realizarea acestor obiective implica însă înavuțirea slujitorilor scenei cu o seamă de criterii și principii estetice, pentru a căror ilustrare Shakespeare oferea exemplele cele mai solide. Aceste principii, subliniate în cronicile dramatice sau în alte însemnări ale scriitorilor noștri deschideau drumul spre așezarea bazelor teoretice ale literaturii noastre dramatice realiste. Nu e deci întîmplător că în fruntea criteriilor de apreciere a lucrărilor dramatice, a îndrumărilor teoretice în problemele dramei, clasicii noștri așază cu statornicie exemplul valorii umane și artistice a personajelor shakespeareane. Eminescu, de pildă, subliniază profunzimea caracterologică, puterea sa de individualizare, putința de distanțare față de viața afectivă a eroilor săi și realismul operei sale : „Shakespeare a vorbit de om — de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun,

---

[1] Vezi Pantazi Ghica, *Critica și Școala realistă*, în *Literatorul*, București, 1880, p. 433—440.

[2] M. R. (N. Filimon), *Teatrul Național*, în *Țăranul român*, 1, Buc., 21 octombrie 1862, p. 247.

scepticul său sceptic şi fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său...“ [1]

În aceeaşi ordine de idei, Al. Davila pretindea actorilor vremii un spor de gravitate, renunţarea la artificii romantice inutile şi înţelegerea realistă derivată din text în interpretarea scenică a eroilor lui Shakespeare.

Poate şi mai semnificative şi pline de reflecţii interesante sînt referirile lui I. L. Caragiale la opera lui Shakespeare. Cu autoritatea unei mari înţelegeri, pătrunderi şi preţuiri a teatrului shakespearean, Caragiale îşi putea îngădui nu numai să dea îndrumări scenice actorilor noştri, dar — după cum vom vedea — şi să emită păreri critice dintre cele mai nuanţate şi valoroase asupra structurii dramatice şi psihologice a dramei shakespeareane. Prestigiul opiniilor lui Caragiale vor accentua şi spori interesul faţă de scriitorul englez. Dar mai presus de orice, ele dovedesc că scriitorii noştri dramatici erau cunoscători avizaţi ai culturii dramatice shakespeareane. Ecourile ei multiple şi diversificate în creaţiile lui B. Şt. Delavrancea, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, I. L. Caragiale, A. Macedonski, Al. Davila şi alţii sînt în măsură să ilustreze adîncimea, nivelul artistic la care ideile „marelui Will“ s-au valorificat şi fertilizat în solul spiritual al culturii româneşti.

„Sînt prea departe de a alătura producerea mea cu ale lui Sofocle sau Shakespeare — mărturisea B. P. Hasdeu [2] — dar pare-mi-se că orişicine are drept de a fi discipolul lor, bun sau rău imitător sau original... Profunda mea admiraţiune pentru Sofocle nu mă împiedică niciodată de a idolatra pe Shakespeare : în fiecare din ei vedeam unele apucături divine... şi m-am nevoit de a contopi divinul unuia cu al celuilalt.

Din Shakespeare am luat mulţimea şi caracteristica varietate a persoanelor dramei, ceea ce lipseşte tragediei grece, în locul lor (îl) ocupă corul, personajul colectiv, imaginar şi nenatural... Din Shakespeare am luat contrastul dintre sublim şi bufon, dintre plîns şi rîs — contrast care ne întîmpină la tot pasul în viaţa zilnică.“

---

[1] Bibl. Acad. R. S. R., Ms., nr. 2257, f. 52.
[2] *Articole şi studii literare*, Bucureşti, 1961, p. 47—48.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se poate observa, una dintre caracteristicile esențiale ale receptării în această etapă este aprofundarea teoretică a temelor și procedeelor dramatice shakespeareane de către scriitorii noștri clasici, care a stimulat scrierea unei literaturi dramatice originale. Prețuirea esteticii dramatice shakespeareane (cazul lui Hasdeu este doar un exemplu ilustrativ) este transformată în substanță a inspirației dramatice. Exemplul artei acestora, cuvîntul lor critic cu largă rezonanță în mișcarea teatrală a vremii au determinat și pe planul artei scenice o creștere a simțului de responsabilitate și exigență față de actul cultural și teatral. Un mare merit îl are în această privință Ion Ghica, om de vastă cultură, dotat cu un deosebit talent critic și organizatoric. Noua orientare și impulsul dat activității teatrale se resimt considerabil și în promovarea dramei lui Shakespeare. Valorificarea ei scenică devine o valoroasă țintă artistică spre care vor fi îndrumate talentele actoricești ale vremii : Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, State Dragomir, Aglae Pruteanu, C. Nottara, care — sub înrîurirea unor personalități de mare artă ca Rossi, Salvini, Mounet Sully, Sarah Bernard, Irving — consolidează definitiv și trimit mai departe, în secolul nostru, tradiția școlii românești în interpretarea operei poetului elisabetan. Grigore Manolescu, marcantă personalitate artistică a vremii, atît ca actor, cît și ca traducător, va domina scena în ultimele decenii ale secolului trecut, în mai multe roluri shakespeareane, dintre care se detașează cel în Hamlet, care l-a impus și peste hotare. El deschidea, de fapt, seria marilor creații scenice shakespeareane românești, consolidată cu atîta strălucire de C. I. Nottara, de al cărui nume se leagă indubitabil o adevărată școală teatrală românească. În peisajul ei, numeroasele interpretări shakespeareane dobîndesc viziuni noi, mai nuanțate, formule de expresivitate inedite.

Ceea ce caracterizează acum arta scenică este „interpretarea echilibrată, minuțios studiată, cîștigată prin reflecție și exercițiu îndelungat“ [1], susținea Tudor Vianu.

---

[1] Tudor Vianu, *Jurnal*, București, E.P.L., 1962, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

Noile orizonturi de gîndire artistică deschise cu măiestrie de către Caragiale, Davila și mai tîrziu de Pompiliu Eliade vor stimula și resorturile stilistice ale teatrului nostru. Pe urmele lui, traducerea literară cîștigă noi calități și accente dramatice. De la tălmăcirile după intermediare, se trece tot mai masiv, ca o cerință a progresului literar și artistic, la transpuneri după original. Versiunilor precedente li se alătură acum cele semnate de frații Ghica, Scarlat și Dimitrie, absolvenți ai colegiului Wellington. Dimitrie traduce *Romeo și Julieta* (1882), iar Scarlat Ghica realizează nu mai puțin de 5 tălmăciri : *Richard al III-lea* (1884), *Negustătorul din Veneția* (1885), *Regele Ioan* (1892), *Antoniu și Cleopatra* (1893) și *Iuliu Cezar* (1896), din păcate fără prea multe însușiri literare și stilistice. Intenția lor onestă și demnă de luat în seamă a fost realizată ulterior de poeți ca A. Macedonski, St. O. Iosif, G. Topîrceanu, care, pe măsura harului lor poetic și artistic, au restituit în limba română farmecul și atmosfera unor creații shakespeareane.

Paralel cu efortul de convertire a verbului shakespearean în traduceri de calitate, atît de necesare scenei și lecturii, critica literară, ale cărei norme și principii estetice se adîncesc și se cristalizează în acest sfîrșit de veac, pune în circulație idei noi despre drama shakespeareană.

În toiul luptei pentru formularea premiselor criticii literare moderne, științifice, care să substituie judecățile culturale, unilaterale și schematice, el oferea un model de operă profundă care devine pentru generații întregi o sursă nebănuită de destindere estetică. Teoria capodoperei trebuia să plece neapărat de la Shakespeare, ca și înțelegerea mai exactă a conceptelor de clasicism și romantism, opera sa ajutînd la o mai bună delimitare a termenilor. Autorul lui *Hamlet* se afirma ca un manifest răsunător o dată cu statornicirea noilor principii literare promovate.

În acest sens, C. D. Gherea apela frecvent la autoritatea lui Shakespeare, iar ușurința cu care recurge la exemplificări din opera acestuia arată o cunoaștere temeinică a dramei elisabetane. În timp ce Titu Maiorescu descifra afinități de gîndire cu poetul englez, citindu-l

Scanned with OKEN Scanner

cu mare interes, „îl cunosc pe Shakespeare mai tot acum...", exclama mentorul „Junimii" în 1893, în *Însemnări zilnice* [1].

Frecvența cu care numele lui Shakespeare revine în critica literară și în publicistica vremii, aprecierile elogioase și înțelegerea tot mai profundă a sensului creației shakespeareane dovedesc că aceasta era considerată ca o valoare incontestabilă.

Dar pasiunea pentru Shakespeare a crescut și s-a exercitat și mai accentuat în anii secolului nostru. Fondul adînc umanist al operei poetului englez răspundea nemijlocit aspirațiilor progresiste ale culturii române. Integrarea ei organică în viața literară și artistică producea o adevărată emulație printre scriitori, critici, regizori și actori.

Pasiunea pentru arta adevărată, pentru rolurile de creație profundă a făcut ca ideile generoase din opera lui Shakespeare să fie actualizate în numeroase interpretări scenice atît în capitală, cît și în provincie. În 1912, de pildă, un grup de interpreți de mare talent — C. Nottara, T. Bulandra și A. Demetriade — apar pe scena bucureșteană în *Hamlet*, în realizări scenice memorabile. După cum atestă documentele vremii, cele trei interpretări au avut un ecou puternic și prelungit în conștiința artistică și literară din aceste decenii. Edificatoare sînt în acest sens opiniile unor scriitori ca Liviu Rebreanu, G. Topîrceanu, Tudor Arghezi și alții, ale căror observații critice înscriu în gîndirea estetică a vremii noi aspecte ale măiestriei dramatice shakespeareane. Ea începe să fie analizată critic în mod mai cuprinzător, din unghiuri multiple și în exegeze specializate. Demne de subliniat, în această direcție, sînt eforturile lui Mihail Dragomirescu, Corneliu Moldovanu, Anghel Demetriescu, B. Fundoianu, ale căror „comentarii shakespeariene" aduc consistente considerații originale, care se pot citi și astăzi cu interes.

Maturizarea literaturii noastre începe să se etaleze din ce în ce mai evident în traduceri superioare, lipsite de uniformizare în stil. Exemplare sînt în acest sens cele

---

[1] Vol. I., București, 1936, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

semnate de St. O. Iosif — *Visul unei nopți de vară* (1913) și D. Nanu — *Othello* (1910) prin redarea sensului exact al textului englez, cît și prin forța lor artistică. Numeroase traduceri din Shakespeare, integrale sau fragmentare, publicate în reviste, apar în acești ani ; dintre acestea semnalăm doar cîteva : Haralamb Lecca, *Romeo și Julieta* (1907), C. A. Ștefănescu, *Macbeth* (1912), I. Peretz, *Noaptea regilor*, Adolph Sterne, *Hamlet* (ediție revăzută), *Macbeth*, *Antoniu și Cleopatra* (1905), V. Anestin, *Hamlet* și *Othello*, I. Borcia, *Iuliu Cezar*, în *Luceafărul* (1911), D. Nanu, *Othello*, în *Convorbiri literare*, multe dintre ele fiind însă modeste ca valoare, cum sînt cele ale lui V. Anestin, de pildă. Un reviriment considerabil în problema traducerilor se va înregistra însă în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd din necesități practice, teoretizările despre traduceri sînt întreținute de personalități marcante, ca Nicolae Iorga, Ion Botez, Tudor Vianu și alții. În acești ani se punea tot mai insistent problema traducerii integrale a pieselor după original. Oameni de cultură ca Dragoș Protopopescu : *Hamlet*, *Shylock*, *Antoniu și Cleopatra* (1925), Ion Marin Sadoveanu, *Richard al III-lea* (1934), Petre Grimm, *Cum vă place* (1942) au realizat doar o parte din acest deziderat împlinit abia în anii noștri.

Trăsătura fundamentală a receptării, în această perioadă, este integrarea operei shakespeareane, atît pe plan teoretic, cît și practic, în procesul de elaborare a esteticii teatrului și a dramei românești moderne, într-o confruntare amplă de tendințe și orientări. Articolele de exegeză critică se înmulțesc simțitor și vădesc o specializare a studiului shakespearean, o diversificare a lui într-un cadru amplu de probleme. Contribuțiile lui N. Iorga, I. Botez, P. Grimm, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu și T. Vianu sînt revelatoare prin punctul lor de vedere chiar în contextul exegezei universale.

Pentru Nicolae Iorga[1] opera lui Shakespeare devine un element de bază, în funcție de înțelegerea căruia se

[1] Vezi *Shakespeare și literaturile romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, în *Istoria literaturilor romanice*, E.L.U., Buc., 1968, vol. II, p. 368—501.

Scanned with OKEN Scanner

poate judeca deopotrivă caracterul universal și național al unei creații artistice. Exegeza iorgistă, în cadrul căreia se confruntă tendințe din literatura europeană prin raportări comparative dintre cele mai exacte, se sprijină pe o cunoaștere aprofundată a literaturii shakespeareane și a comentariilor existente despre ea. Multe din datele și interpretările eronate despre opera poetului elisabetan : contestări nesocotite privind paternitatea operei, entuziasmele facile, lipsa de valoare a unor piese vehiculate cu insistență în critica vremii, sînt corectate cu o probitate de netăgăduit.

În contrast cu astfel de comentarii ample și diversificate tematic, cele ale lui Petre Grimm [1] dezbat aspecte concrete ale traducerilor din literatura engleză în română și îndeosebi din Shakespeare.

Supleţea observaţiilor stilistice se împletesc cu cele de ordin istoric într-o strădanie mai mult decît meritorie de a contura interesul culturii noastre pentru valorile universale.

Fecunde și dense, cu largi implicații estetice și literare, sînt și comentariile datorate unor anglişti de seamă ca Dragoș Protopopescu [2] și Ion Botez [3], impresionante prin varietatea și importanța problemelor dezbătute. Primul consideră opera shakespeareană formulă de creație model spre care trebuie convertită orice comparație, aptă să reflecte complexitatea vieții moderne, în timp ce Ion Botez întreprinde analize sistematice ale unor piese, cum sînt *Regele Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, din care se degajă o impresie globală de prețuire a măiestriei artei shakespeareane.

Frecvente și prețioase sînt și referirile lui Camil Petrescu la Shakespeare. Teoretician dramatic de mare vocație, el și-l apropie pe poetul englez prin multiple probleme de teatru care îl frămîntă și mai ales prin teoria sa despre teatru de idei : „Niciodată, în nici o operă, și

---

[1] *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, anul III, 1922—1923, Cluj, p. 284—377.

[2] *Pagini engleze*, București, 1925, p. 170 ; *Miracolul shakespearian*, în *Fenomenul englez*, Buc., 1936, p. 175—202.

[3] *Viața românească*, Iași, 1912, 1913, vol. XIII, p. 30—36 : 1923, nr. 5 ; 1924, nr. 1, p. 32—37.

Scanned with OKEN Scanner

poate nici în realitate — susține criticul —, oamenii superiori chinuiți de înspăimîntătoarele probleme n-au fost mai torturați ca eroii lui Shakespeare". [1]

Ancorată într-o problematică variată, de la exegeza operei, la aspecte stilistice, critica interbelică a făcut pași decisivi spre conturarea unei școli românești de interpretare a acestei opere. Prin exemplul său, Shakespeare a fertilizat nu numai cîmpul unor ample dezbateri teoretice, ci a dat și un imbold multor scriitori români, cum sînt : V. Eftimiu, Camil Petrescu, M. Sorbul și alții, solicitați de perspectiva unor probleme sociale vitale, pentru reflectarea artistică a unor idealuri etice și estetice proprii epocii respective. Același lucru se întîmplă și în domeniul teatrului. În contrast cu stilul pompos și artificios din deceniile precedente, scena teatrală începe să fie eliberată de detaliul superfluu și ornamental, realizîndu-se o formulă artistică ce tindea spre efect și sugestie. Experiențele teatrului nostru se cristalizează în stiluri originale și nuanțate de interpretare, sub îndrumarea unor personalități ca : Paul Gusti, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Zaharia Bârsan și alții, care au căutat să aprofundeze scenic opera lui Shakespeare, în noi viziuni regizorale. Eforturile lor au fost răsplătite de reliefarea unor laturi lăuntrice de mare vibrație umană a personajelor shakespeareane, în interpretarea unor actori de mare talent. Iată în mod ilustrativ cîteva nume cu mare răsunet în epocă : Ion Manolescu, George Vraca, Zaharia Bârsan, George Calboreanu etc.

Extinderea ariei de cunoaștere a lui Shakespeare a crescut cu atît mai mult în anii de după Eliberare. Intensitatea confruntării lui cu omul de rînd, ca o consecință a posibilităților concrete existente, răspunderea cu care cultura noastră se angajează în depistarea și reliefarea valorii educative și estetice a acestei creații sînt în măsură să-i confere o trăinicie autentică. Ca urmare a creșterii numărului de teatre dramatice și a unor exigențe culturale și estetice sporite, piesele shakespeareane își dezvăluie sensurile multiple maselor largi, servind nece-

[1] Camil Petrescu, *Comemorarea lui Shakespeare*, în *Rampa*, 8 aprilie 1928, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

sitățile spirituale și gusturile acestora. Fondul adînc umanist al operei lui Shakespeare, cu vastele lui implicații etice, „răspunde nemijlocit convingerilor, aspirațiilor, luptei omului contemporan" [1].

Ponderea pe care „divinul Brit" a dobîndit-o în sfera culturii noastre socialiste este vădită și în frecvența sa în fondul dramaturgic universal al teatrelor noastre, în cadrul căruia autorul lui *Hamlet* este o prezență permanentă. Mișcarea teatrală a ultimilor ani, și mai cu seamă stagiunea 1964, a înregistrat multe alte confruntări cu dramaturgia shakespeareană, lărgind considerabil aria tematică a universului shakespearean pe scena noastră. Se poate afirma că sînt infime excepțiile pieselor care n-au fost în contact cu scena teatrelor de la noi. Prospectarea selectivă, aplicată energic în munca artistică pentru reprezentarea dramelor ce se vădesc cu o mare pondere educativă și audiență la public, a determinat însă lansarea scenică mai intensivă în mai multe stagiuni și orașe (uneori concomitent) a pieselor: *Hamlet, Romeo și Julieta Othello, Visul unei nopți de vară, Richard al III-lea, Măsură pentru măsură* etc.

Raportul dintre profunzimea gîndirii artistice shakespeareane și reliefarea ei scenică în viziuni ce-i adîncesc și-i întregesc sensul a preocupat și continuă să preocupe pe mulți regizori și actori de toate vîrstele. Realizarea unor spectacole shakespeareane de mare ținută artistică, împlinirea acestui stringent deziderat se leagă de numele unor regizori ca: Sică Alexandrescu, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Ion Șahighian, Lucian Giurchescu și alții (care continuă în mod strălucit tradiția inaugurată de Nottara, Paul Gusti) și de al unor actori ca: George Vraca, Marcel Anghelescu, Olga Tudorache, Emil Botta, Silvia Popovici, Dan Nasta, Toma Dimitriu etc. Shakespeare s-a arătat pentru fiecare în parte o piatră de încercare artistică pe baza cărora s-a clădit un monument durabil în viața noastră teatrală.

Concomitent cu descifrarea versului shakespearean pe scenă, activitatea de traducere împlinea visul milenar exprimat cu atîta vervă de către Eliade Rădulescu, Ion

---

[1] Florin Tornea, *op. cit.*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Ghica și mai tîrziu Iorga, de a poseda o ediție integrală în limba română a acestei opere de mare cultură. Elaborată de către poeți de mare vocație și anglişti shakespearologi, după criterii științifice riguroase, sub patronajul unei comisii (numită special în acest scop), ediția shakespeareană românească integrală (din care ultimul volum a apărut în 1964) este un act de cultură cu a cărui valoare literară și stilistică ne mîndrim. Multe din dramele sale, *Hamlet, Macbeth, Othello, Richard III* etc., alături de sonete, se află azi în mîna cititorilor în mai multe versiuni, traduse de valoroase forțe poetice ale țării, ca : Tudor Arghezi, Ion Vinea, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Ion Barbu, Ion Frunzetti, Gala Galaction, Mihnea Gheorghiu, Dan Duțescu, Leon Levițchi, Petre Solomon, Dan Botta, Maria Banuș, Virgil Teodorescu etc. Semnalăm de asemenea apariția ediției bilingve a lui Dan Duțescu și Leon Levițchi, cît și pe cea hamletiană a lui Vladimir Streinu, unice prin structura lor, în cultura română.

În acești ani, critica dramatică, precum și cercetările specializate, concretizate în studii, eseuri, articole etc., s-au înmulțit considerabil. Dintre contribuțiile mai importante amintim pe cele ale lui Tudor Vianu, Mihnea Gheorghiu, Mihail Bogdan, Al. Duțu, Adrian Marino, Dan Grigorescu, Al. Philippide, Ana Cartianu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și mulți alții.

Pătrunderea unor motive sau teme shakespeareane în creația unor poeți, dintre care amintim ca pe cei mai importanți pe : Tudor Arghezi, Victor Eftimiu, Al. Philippide, Miron Radu Paraschivescu, Adrian Păunescu etc. face din opera scriitorului englez un izvor nesecat de valori estetice care înnobilează gîndirea și sensibilitatea. Expresiile de unică concentrare, vorbele de duh din creația poetului au intrat de mult în limba noastră sub formă de expresii uzuale, au devenit deci un bun al tuturor. Mesajul lor major pătrunde azi pînă în toate straturile sociale și răspunde cerințelor spirituale ale unor generații de cititori al căror ideal de viață se identifică cu cel propagat de către poetul englez.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

II. „HAMLET" ÎN ROMÂNEȘTE

În ultimele decenii, problema traducerii literare a suscitat un neîndoielnic interes la noi, iar cercetările din acest domeniu au luat o evidentă extindere. Cu fiecare articol sau studiu s-a subliniat unanim necesitatea ca în procesul redării operei originale traducerea literară să fie concepută ca o muncă de creație. Se corelau în acest fel sferele lingvisticii cu cele literare, dar se deschideau și perspective noi pentru aprecierea complexă a fenomenelor de limbă într-o traducere, specifice uneia sau alteia dintre creații, unuia sau altuia dintre scriitori.

Considerăm utile și interesante asemenea precizări teoretice pentru sublinierea unei serii de probleme și îndeosebi pentru evidențierea anumitor mijloace stilistice prin care conținutul de idei al unei opere literare poate fi convertit în veșmîntul său material concret — limba în care se traduce. Căci în ciuda unor rezerve, unele chiar cu vădite accente de neîncredere, se degajă concluzia generală că traducătorul trebuie și poate să învingă toate obstacolele deosebirilor dintre cele două limbi spre a transmite conținutul integral al originalului în toată frumusețea sa artistică.

Eforturile din domeniul teoriei traducerii au fost împletite cu o frumoasă activitate practică. Una din realizările culturale de o însemnătate majoră și plină de semnificații în materie de traduceri clasice, realizate la noi în aceste decenii, este fără îndoială transpunerea

integrală în românește a operei lui Shakespeare. Împlinirea ei este rodul unei munci prodigioase, a contribuției date în acest sens de numeroși poeți, scriitori și literați români.

Efortul lor obligă la stimă și respect, dar și la o examinare critică de ansamblu nu numai a acestei vaste lucrări împlinită recent, ci și a celor realizate în trecut, pentru a se pune în lumină nivelul artistic atins de diferiți traducători și spre a stabili astfel o scară valorică asupra tălmăcirilor shakespeareane românești. Aceasta cu atît mai mult, cu cît dispunem de fapte de cultură în care opera poetului englez capătă o interpretare specifică nu numai în cîmpul literaturii și esteticii, dar și în contextul filologiei noastre. Iată de ce munca ce s-a depus și continuă să se depună pentru redarea cît mai exactă în sens și tonalitate poetică a lui Shakespeare la noi merită eforturile și atenția unei investigări temeinice făcute din variate perspective.

În ce ne privește, nu ne propunem o asemenea tentativă, care ne-ar depăși scopul. Apare deci firească încercarea de investigație asupra unei opere reprezentative de talia lui *Hamlet*, care ilustrează marea și subtila artă dramatică și poetică shakespeareană și bogăția de idei a operei sale.

Traducerea lui *Hamlet* în românește a suscitat interesul unor cercetători, fie la semnalarea apariției unei ediții, fie în comentarii teoretice despre teatrul lui Shakespeare, în prefețe, ori studii consacrate receptării lui Shakespeare în cultura noastră [1] sau în analize dedicate special acestei teme [2]. Printre acestea din urmă se numără și cea întreprinsă de către C. S. Checkley [3], carac-

---

[1] Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania*, M.P.H., Bucharest, 1964, p. 239.

[2] Idem, *Traduceri românești din opera shakespeariană*, în *Steaua*, nr. 9, 1964, p. 39—43; Petre Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, *Dacoromania*, Cluj, 1922—1923, p. 324—377; *Traducerile lui Shakespeare*, în *România*, 1938, p. 118 etc.

[3] *Rumanian Interpretations of Hamlet, Degree of Master of Arts*, Faculty of Arts, Birmingham, October, 1955, 163 p. Publicată în formă abreviată și în *The Slavonic and East European Review*, 1959, 89, p. 413—429.

Scanned with OKEN Scanner

terizată însă printr-o informație lacunară, ca și printr-o anumită ostentație denigratoare în interpretarea unor aspecte. Totuși, ea se înscrie ca un efort meritoriu în contextul general de investigare a temei.

O mențiune specială merită cercetările lui Vladimir Streinu[1], Dan Duțescu și Leon Levițchi[2], al căror caracter erudit se detașează, prin calitatea lor, în cadrul interpretărilor lingvistico-literare și estetice din ultimul timp (asupra acestei probleme vom reveni).

Pornind de la aceste observații preliminare, vom încerca să reliefăm trăsăturile definitorii ale artei traducătorilor noștri, intensitatea și adîncimea puterii lor de înțelegere, nuanțare și interpretare a textului hamletian. Mai ales că însumarea eforturilor depuse pentru convertirea verbului acestei creații în românește capătă un sunet propriu, bine definit în contextul tălmăcirilor europene.

Actul traducerii din Shakespeare are o semnificație aparte, bine conturată, în contextul general al asimilării și aprofundării valorilor universale autentice în cultura noastră. El constituie o componentă de seamă în procesul de integrare a națiunii române în sfera de idei, aspirații și interese ale civilizației europene, adică în marele dialog al culturilor. Din păcate însă, cunoașterea în mai mică măsură a limbii engleze la noi, serios concurată, pînă aproape de secolul nostru, de limbile franceză, germană și italiană, face ca primele traduceri din Shakespeare să ne parvină tot prin intermediul acestora.

1. Versiuni după intermediare

Privite sub aspect istoric, transpunerile din opera poetului englez corespund aproape sincronic cu etapele evoluției și maturizării literaturii române, contribuind

---

[1] *Prefață* la Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, Prinț de Danemarca*, E.P.L., Buc., 1964, p. XI—XVII.

[2] Dan Duțescu și Leon Levițchi, *Limba și stilul lui Shakespeare*, în *Shakespeare. Antologie bilingvă*, Ed. Științifică, Buc., 1964, p. 16—52, și Leon Levițchi, *Un aspect particular al sinonimiei în opera dramatică a lui William Shakespeare*, în *Studii de literatură universală*, Buc., 1968, vol. XI, p. 55—72 etc.

Scanned with OKEN Scanner

prin tonul major al problematicii lor literare și estetice la cultivarea gustului artistic, la lărgirea capacității expresive a limbii române.

Astfel, dacă prima versiune *Hamlet* realizată de către Ioan Barac între 1800—1810 [1] se încadrează în ansamblul dezvoltării culturii noastre scrise din epoca iluministă, caracterizată printr-o masivă asimilare a operelor străine, în perioada pașoptistă se preferă mai ales piese cu o tematică politică și protestatară ca *Iulius Cezar*, ale căror idei corespundeau fortificării ideologice și tensiunii politice a vremii. În schimb, cea de a doua jumătate a veacului trecut, impulsionată de efervescența vieții teatrale care revendica o necesară restructurare a motivelor și concepției dramatice, s-a îndreptat cu precădere spre marile tragedii shakespeareane. Piese cum sînt : *Hamlet* (îndeosebi), *Othello, Macbeth, Regele Lear* (ca să notăm doar cîteva), situate într-o zonă mai aparte a dramaturgiei lui Shakespeare, caracterizate nu numai prin calitatea de a evoca o tensiune și atmosferă scenică, ci și printr-o tehnică și limbaj dramatic, dominate de vigoare, prospețime și dinamism, au reținut atenția cu precădere.

Rezultă deci că Shakespeare nu a fost tradus la voia întîmplării, în orice moment al dezvoltării culturii noastre, ci, dimpotrivă, la baza interpretărilor de acest fel stă un act de preferință, de afirmare a anumitor tendințe spirituale.

Încă în 1835, preocupat de promovarea unui repertoriu de valoare, Ion Heliade Rădulescu afirma : „Tragedia mai ales este folositoare pentru o nație fiindcă ne pregătește spre dragostea virtuței, ne obicinuiește a ne interesa pentru dînsa și a nalța sentimentele noastre“. [2]

Se intuia în acest fel valoarea formativă a operelor dramatice de valoare traduse, prin montarea cărora se

---

[1] Traducerea nu poate fi datată cu precizie, motiv ce explică părerile controversate exprimate în legătură cu apariția ei. Unii cercetători mai vechi (G. Bogdan-Duică și Ioan Colan) o consideră contemporană cu traducerea lui Gh. Barit din *Iulius Cezar*, publicată în 1840. După opinia lui Vladimir Streinu (*op. cit.*, p. XI—XII), traducerea lui Barac a fost scrisă în primul deceniu al secolului trecut.

[2] *Gazeta Teatrului Național*, nr. 2, dec. 1835, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

tindea nu numai teoretic, ci și practic spre înălțarea spirituală a neamului românesc odată cu progresul general al întregii societăți.

Teatrul românesc făcea însă primii pași spre afirmare, el era insuficient maturizat artistic pentru împlinirea dorinței formulată de către Eliade. De aceea traducerile pentru scenă se orientează cu prioritate spre comedie și melodramă, îndeosebi din Molière și Kotzebue.

Dincolo de interesul scenic imediat însă traducerile din Shakespeare vizează un scop civilizator și educativ mai larg, atît de insistent subliniat în epocă : „Meritul traducătorilor buni este mare — sublinia întemeiat George Bariț —, îmbogățirea limbii prin traduceri de treabă și descoperirea visteriilor din literatura altor popoare, acestea sînt meriturile lor". [1]

În spiritul unor judecăți estetice de acest fel se conturează din ce în ce mai pregnant interesul față de opera poetului englez concretizat într-o cantitate apreciabilă de versuri sporadice și opere traduse integral. Este ilustrativă în acest sens evoluția tălmăcirii capodoperei *Hamlet*.

Prima tentativă, îndrăzneață prin natura ei, aparține lui Ioan Barac, brașovean erudit și de gust, colaborator al lui George Bariț. Poet, om cu constante preocupări pentru teatru, luminatul cărturar transilvănean era și un harnic și priceput traducător în epocă, îndeletnicindu-se și cu transpuneri și adaptări din alți autori străini, printre care Ovidiu, Marmontel, Kotzebue etc.

Într-o epocă în care cultura noastră făcea pași decisivi spre afirmare, el se încumetă să tălmăcească capodopera *Hamlet*, operă considerată adesea îndepărtată, intangibilă datorită materialului uman dens și implicațiilor stilistice multiple pe care le cuprinde. Actul în sine are însă o semnificație majoră, fiind, pe de o parte, prima încercare de convertire a verbului hamletian în românește și, pe de altă parte, confirmă cu prisosință receptivitatea culturii noastre la valorile universale autentice.

---

[1] George Bariț, apud George Ivașcu, *Traducerile*, în *Contemporanul*, nr. 41, 14 oct., 1966, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum s-a dovedit de către mai mulți cercetători, dintre care reținem atenția prin temeinicia investigației G. Bogdan-Duică [1] și C. S. Checkley [2], Barac a tradus opera shakespeareană după versiunea germană a lui Friedrich Schröder, versiune care la acea dată își cîștigase un deosebit prestigiu în teatrul european.

Tălmăcirea lui Ion Barac se resimte, în mod firesc, de pe urma actului acesta de intermediere. Mai ales că, după cum subliniază Tudor Vianu, „...granița dintre traducere și prelucrare n-a fost ... bine precizată, într-un foarte lung trecut". Abuzurile în tratarea unei opere de către traducător erau împinse pînă la dispunerea în voie de original, „opera întreagă" era apropiată „de gustul timpului și al locului unde urma să fie citită din nou" [3]. Nici traducerile germane sau franceze din Shakespeare nu erau excepții în această privință. Dimpotrivă, prelucrările acestor opere în cele două culturi mergeau pînă la un grad de infidelitate greu de imaginat în zilele noastre, sporite îndeosebi cînd piesele erau destinate scenei din dorința de a nu șoca opinia spectatorilor formați în spiritul tragediei clasice franceze. Rezervele veneau chiar și din partea celor mai fervenți admiratori ai teatrului shakespearean, cărora nu li se părea potrivită o directă transpunere pe scenă a piesei în structura și țesătura originală.

Aceasta, pentru că, deși creația shakespeareană se impusese în viziunea criticii romantice (germane mai ales), ea mai avea de cucerit un public refractar la noua formulă teatrală preconizată. Astfel de inexactități datorate fie trunchierii, fie interpolării în traducere au falsificat trăsăturile originalului, l-au făcut să-și piardă din frumusețe, fiind convertit după gustul clasic dominant în epocă. Un exemplu de o astfel de adaptare teatrală a piesei *Hamlet* este și cea a lui Franz Heufeld, realizată

---

[1] *Traducerea lui „Hamlet"*, în Ioan Barac. *Studii*, Buc., 1933, p. 121—135.

[2] *Op. cit.*, p. 9—28. Publicată în formă abreviată și în *The Slavonic and East European Review*, 1959, 89, p. 415—429.

[3] Tudor Vianu, *Ceva despre arta traducerii*, în *Gazeta literară*, nr. 25, 1955, p. 4.

după traducerea lui Christoph Martin Wieland, fără referire la textul original. După cum arată G. Bogdan-Duică [1] și C. S. Checkley [2], consecințele și implicațiile scenice ale acestei prelucrări sînt multiple. Așa de pildă structura dramatică a adaptării lui Heufeld relevă eforturi mari pentru concentrare și unitate în subiect, trăsături specifice dramei clasice franceze. Părțile patetice sînt tăiate sau reformulate în termeni mai atenuați, o serie de amănunte fără pondere în desfășurarea acțiunii principale sînt suprimate, perifrazele și adăugirile abundă, se fac omisiuni notabile de personaje : Laertes, Osric, Reynaldo, Rosencranz, Voltimant și groparii sînt doar cîteva. Pentru a spori șansele de succes în reprezentația scenică a adaptării sale, Heufeld a omis un număr de scene, detalii și expresii așa zis triviale.

Întîlnim, de asemenea, germanizarea unor nume de personaje : Polonius apare Oldenholm, Horațiu a fost schimbat în Gustav, iar Marcellus, Bernardo și Francisco au devenit Bernfield, Ellrich și respectiv Frenzow. Într-o structură dramatică de acest fel, Hamlet este privat de posibilitatea conturării personalității sale complexe prin raportările sale la personajele dramei ; în jurul său se țese întreaga osatură și tensiune scenică. În mod firesc figura lui este proiectată pe alte coordonate etice decît în original. El nu mai este ezitantul și nehotărîtul din textul englez, ci un dîrz și hotărît răzbunător al tatălui său. În acest scop sînt atenuate simțitor și părțile ce întrețin și predispun eroul la reproșuri personale, care dau acea tonalitate de filozofie melancolică gîndirii sale [3].

În concepția lui Friedrich Schröder, actor de prestigiu și prieten al lui Goethe, operele traduse pentru scenă, destinate prin urmare unui public cu un gust artistic bine precizat, sînt obligate să țină seama de necesitățile practice ; de aceea el admira, pe de o parte, îndrăzneala și pasiunea cu care Heufeld s-a făcut interpretul lui *Hamlet*, iar pe de alta, avea de făcut și cîteva retușări. Acestea din urmă îl determină pe Schröder să aducă

---

[1] *Op. cit.*, p. 122—123.
[2] *Op. cit.*, p. 9—13.
[3] Cf. C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 9—13.

Scanned with OKEN Scanner

modificări adaptării lui Heufeld, modificări care, deşi nu esenţiale, după aprecierea profesorului Alexander von Weilen [1], sporesc totuşi efectul scenic al dramei. Revizuirile de acest fel, faţă de versiunea lui Heufeld, vor fi întregite de Schröder atît în prima, cît şi în a doua ediţie, publicată la Hamburg în 1778, prin îmbunătăţiri stilistice făcute în spiritul celei mai recente versiuni *Hamlet* în limba germană, datorată lui Iohann Ioachim Eschenburg [2], apreciată de critica vremii pentru însuşirile ei artistice şi literare deosebite.

Eforturile depuse de omul de teatru german pentru acreditarea unui text cît mai adecvat scenei vor fi răsplătite în scurt timp cu prisosinţă. Versiunea schröderiană a înregistrat un succes remarcabil atît pe scena germană, cît şi pe cea europeană, fiind reprezentată şi pe scenele noastre, dar mai ales pe cele transilvănene.

Salutar este deci faptul că Ioan Barac se adresează acestei versiuni, selecţionînd, aşadar, cu pricepere şi bun gust, partea cea mai bună şi de calitate din activitatea shakespearologilor europeni. În jurul anilor 1800 el a avut prilejul să vizioneze piesa pe scena braşoveană jucată de către trupele germane ambulante şi, mişcat de efectul ei, s-a hotărît s-o traducă. [3] Atracţia sa e firească, întrucît la începutul secolului trecut capodopera shakespeareană îşi cîştigase un prestigiu bine meritat pe scena românească, ceea ce constituia un motiv suficient pentru un literat pătruns de ideea că asimilarea acestei opere era mai mult decît necesară pentru cultura ţării sale. În aceste condiţii apare prima versiune românească a capodoperei sub titlul : *Amlet. Prinţul de la Dania. Tragodie în cinci perdele. După Shakespeer,* întregit cu precizarea : „S-au producăluit în C(hezaro) Crăescul Theatru al Curţii". Lista personajelor, în care găsim pe : Craiul de la Dania ; Crăiasa, maica lui Amlet ; Amlet, nepotul craiului ; Duhul tatălui lui Amlet ; Odenholm, marele vistieriu ; Ofelia, fie-sa ; Laertis, fiul său etc., su-

---

[1] Vezi Alexander von Weilen : *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet,* Vienna, 1914, p. 29.

[2] Cf. C. S. Checkley, *op. cit.,* p. 12.

[3] Cf. G. Bogdan-Duică, *op. cit.,* p. 125—126.

Scanned with OKEN Scanner

gerează onomastica germanizată a personajelor, lipsa mai multor personaje indică faptul că versiunea e în mod evident mijlocită.

Traducerea lui Barac, aflată în Ms. rom. 209 al Bibliotecii Academiei R.S.R., ridică însă o serie de probleme legate de variatele forme pe care textul hamletian (prin intermediul celui german) le-a dobîndit în limba noastră. Aducem cîteva precizări în acest sens. În primul rînd, se detaşează constatarea că traducătorul român urmează cu fidelitate structura adaptării lui Schröder publicată la Hamburg în 1778.

Cercetarea comparativă a celor două versiuni, română şi germană, în ansamblul lor, relevă apoi faptul că Ioan Barac redă un număr apreciabil de pasaje, îndeosebi monologurile, în formă metrică, în timp ce versiunea germană a lui Schröder este în întregime în proză. Exemplificăm acest lucru printr-un fragment din scena a 7-a în care duhul regelui mort se înfăţişează lui Hamlet, în textul german, în acest fel :

„Geist : Ich bin der Geist deines Vaters, verurteilt, eine bestimmte Zeit bei Nacht herum zu irren, und den Tag über eng eingeschlossen in Flammen zu schmachten, bis die Sünden meines irdischen Lebens ausgelöscht sind. Wäre mir's nicht verbotem die Geheimnisse meines Gefängnisses zu entdecken, ich könnte eine Erzählung machen, woven das leichteste Wort deine Seele zermalmen, dein Blut erstarren, deine zwei Augen wie Sterne aus ihren Kreisen taumeln, deine dichtgedrängten Locken trennen, und jedes einzelne Haar wie die Stacheln des ergrimmten Igels empor treiben würde. Über diese Szenen der Ewigheit find nicht für Ohren von Fleisch und Blut — Horch, horch, o horch auf ! Wenn du jemals Liebe zu deinem dich liebenden Vater getragen hast." [1]

Iar în cel românesc :

„Duhul : Eu sînt duhul tătîni-tău, osîndit ca pe o vreme din noapte numită să umblu aşa şi preste zi să

[1] *Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Traverspiel in Sechs Aufzügen. Nach Shakespear,* în *Dramatische Werke* (Vierter Band) de Friedrich Ludwig Schröder, Berlin, 1831, p. 295—296.

Scanned with OKEN Scanner

mă topesc închis în niște văpăi de foc, pînă ce se vor stinge păcatele vieții meale cei pămînteşti de nu m-ar fi oprit pre mine a descoperi tainele ceale ascunse ale prinsorii meale și ț-aș putea povesti un lucru ca acela carele cu cel mai mic cuvînt ț-ar sfărma sufletul tău, ț-ar sta sîngele, ochii s-ar clăti din loc ca stelele și ți s-ar scula perii capului în sus ca părul porcului sau ca țăpușele ariciului. Însă această taină de vecie nu este pentru urechi de carne și de sînge. Ascultă, o ascultă ! Iubit-au oarecînd pre tatăl tău cel bun ?“ [1]

Comparînd cele două texte, remarcăm strădania lui Barac de a se ridica la înălțimea limbii folosite de Schröder, intuind chiar posibilitatea unor omiteri. Astfel, „deine dichtgedrängten Locken trennen“ [2] nu apare în traducerea românească, dar omisiunea nu alterează înțelesul, căci imediat urmează „und jedes einzelne Haar wie die Stacheln des ergrimmten Igels empor treiben würde“ [3], redat în românește în felul următor : „și ți s-ar scula perii capului în sus ca părul porcului sau ca țăpușele ariciului“. În plus, pentru a spori puterea de sugestie a comparației pe care o face duhul, Barac adaugă una care-i aparține și care, fără îndoială, era luată din limbajul popular : „ți s-ar scula perii capului în sus ca părul porcului“, în timp ce în versiunea germană avem doar „die Stacheln des ergrimmten Igels“ [4].

Găsim în traducerea lui Barac eufemismul, o figură de stil menită să redea un cuvînt sau o expresie mai aspră, neconvențională, printr-un substitut inofensiv : „So räche seine schändliche... Ermordurg“ [5] este tradus în românește : „Așadar fă izbîndă pentru moartea lui cea de ocară...“. De asemenea „...zur Rache fliege“ [6] apare „...ca să alerg spre izbîndă“. Evident în ambele exemple, „rächen“ [7] devine „a face izbîndă“, tradus impropriu, ate-

---

[1] Ioan Barac, *Amlet, Prințul de la Dania, Tragodie în cinci perdele. După Sakespeer*, f. 255r—256r.

[2] „buclele tale bogate s-ar despărți“.

[3] „și fiecare fir de păr în parte precum țepii ariciului mînios s-ar scula“.

[4] „țepii ariciului mînios“.

[5] Astfel răzbună uciderea lui rușinoasă...“

[6] „Să zbor spre răzbunare“.

[7] „a răzbuna“.

Scanned with OKEN Scanner

nuînd vigoarea și asprimea termenului german. Dealtfel, eufemismul este o figură de stil care se adaptează perfect la limba bătrînească, molcomă și blîndă a lui Barac.

În alte părți, Barac recurge la surprinzătoare subtilități de exprimare. De pildă, „Szenender Ewigkeit“[1] este tradus : „taină de vecie“, o expresie foarte sugestivă. A. W. Schlegel, în a sa tălmăcire a piesei *Hamlet,* va traduce „ew'ge Offenbarung“ [2].

În traducerea lui Barac omisiunile sînt destul de frecvente : „Rede, ich bin schuldig zu hören“ [3], „Und zu rächen, was du hören wirst“ [4] nu apar traduse în românește. De asemenea, nici „die Flügel der Betrachtung“ [5] și „edelmüthiger“[6].

Dacă primele două exemple sînt de maximă importanță în dialogul dintre Hamlet și duhul regelui mort, deci demne de a fi menționate în orice traducere, următoarele două, omise de Barac, nu modifică prin lipsa lor înțelesul fragmentului. Avînd o înșiruire de două comparații în textul traducerii germane, Barac se mulțumește a o reda pe a doua, „schneller ales... die Gedanken der Liebe“ [7], neglijind-o pe prima : „schneller als die Flügel des Betrachtung“ [8]. De asemenea, „edelmüthiger Jüngling“ [9] apare corect tradus „fiule“.

Barac adaugă cuvinte și expresii noi cu bună intenție și exagerată solicitudine pentru redarea precisă a sensurilor cuprinse în traducerea lui Schröder. De aceea, adăugirile sale sînt rareori neavenite, căci ele suplinesc sfera restrînsă de semnificații a cuvintelor românești : „...die deinen Vater zu Tode stach, trägt jetzt seine Krone“ [10] este tradus „...care ... au omorît pre tatăl tău,

---

[1] „Scene ale eternității“.
[2] „revelație eternă“.
[3] „vorbește, sînt dator să ascult !“
[4] „și să răzbuni, ceea ce vei auzi“.
[5] „aripa contemplării“.
[6] „nobil“.
[7] „gîndurile iubirii“.
[8] „mai repede decît aripa contemplării“.
[9] „fiu nobil“.
[10] „...cel care l-a înțepat de moarte pe tatăl său poartă azi coroana“.

Scanned with OKEN Scanner

acum îi poartă corona lui şi împărăteşte". Evident, „împărăteşte" prin simpla lui adăugare întăreşte afirmaţia anterioară. „So räche seine schändliche, höchst unnatürliche Ermordurg" [1] apare în traducerea lui Barac „Aşadară fă izbîndă pentru moartea lui cea de acasă şi preste fire şi pentru amorul lui".

De data aceasta, Barac se lasă uşor sedus, în buna sa credinţă şi onestitate, de fapte nedemne petrecute în piesă pe care le înfierează în traducerea sa. De aceea, adăugarea „... şi pentru amorul lui".

Găsim în această transpunere un stil domol, bătrînesc, cu o coloratură arhaică, regională, cu numeroase fonetisme şi cuvinte dialectale ardeleneşti. Limba traducerii are un caracter vechi, cronicăresc, apropiat de cel al altor tălmăciri ale epocii. De aceea o valoare literară e greu să atribuim acestei traduceri, în termeni categorici, dar ca marcare a unei perioade de cultură intensă, această tentativă a lui Barac are o semnificaţie bine conturată. E prima versiune *Hamlet* în limba română, e afirmarea cu sinceritate şi entuziasm a unei capodopere inaccesibilă cititorilor români din vremea respectivă, e propagarea cu sinceritate în româneşte a unor autentice valori dramatice, făcută cu convingerea că pentru orice naţiune cunoaşterea acesteia este un element fundamental al culturii sale. Realizată chiar după un intermediar, tălmăcirea lui Ioan Barac are oricum însă valoarea semnalării unei picături scînteietoare din geniul poetului englez, chiar dacă unele părţi sînt lipsite de nerv şi articulaţie.

De la începutul timid făcut de Ioan Barac şi pînă la următoarea versiune românească *Hamlet*, trec mai bine de patru decenii. De notat însă că nici de data asta nu se realizează contactul cu fondul original al dramei, actul de intermediere fiind din nou actualizat.

Dacă traducerea lui Barac are însă un destin nedorit prin rămînerea ei nejustificată în manuscris, cea a lui D. P. Economu [2], publicată în 1855, este prima versiune

---

[1] „astfel răzbună uciderea lui ruşinoasă şi din cale afară de nenaturală".

[2] *Hamlet Principele Danimarcei. Dramă în cinci acte şi opt părţi de la Shakespeare*, Buc., 1855, 127 p.

românească răspîndită în masa publicului cititor. Ca și predecesorul său, nici Economu nu se baza pe o înțelegere critică obiectivă, conștientă, a muncii pe care o întreprinde. Este neîndoios însă că și în cazul său pasiunea pentru *Hamlet* este totală și entuziastă, că sinceritatea îi scuză într-un fel exaltarea subiectivă și nefirescul expresiei și vocabularului. Personalitatea sa poetică, deși modestă, i-a permis totuși să se apropie de frumusețile piesei și să-l determine s-o traducă. Animat de această dorință, D. P. Economu considera că o traducere, chiar după intermediar, ar putea da o idee măcar despre ceea ce reprezintă *Hamlet* în realitate. Din nefericire, preocuparea traducătorului se îndreaptă însă nu spre materia poetică a piesei, cît spre dezvăluirea acțiunii ei. Încercarea lui Economu n-a fost dar zadarnică, deși traducerea care i-a urmat are puține note comune cu poezia. Popularitatea versiunii sale e demonstrată de apariția a trei ediții succesive într-o perioadă de numai patru ani, ceea ce arată importanța și semnificația ei ca act de cultură.

Așa cum se prezintă ea însă azi cititorului, într-o formă atît de plat fidelă intermediarului, cu vizibile stîngăcii sau dezolante platitudini, traducerea este o împlinire modestă sub aspectul calității literare.

După cum spuneam, D. P. Economu nu folosește textul shakespearean pentru versiunea sa, ci un intermediar, de astă dată francez. Este vorba de excelenta și mult apreciata traducere în versuri a lui Alexandru Dumas și Paul Maurice [1], publicată în 1847, considerată multă vreme „cea mai bună versiune scenică a lui *Hamlet*, în franceză" [2], fiind jucată chiar după 1886.

Traducătorul român alege așadar, cu pricepere și bungust, o ediție *Hamlet* care își cîștigase o prețuire unanimă atît în cultura franceză, cît și în celelalte culturi europene, mai ales pentru efectul ei scenic și calitățile dramatice deosebite.

---

[1] *Hamlet, Prince de Danemark, drame en cinq actes et huit tableaux en vers*, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré, 1846.

[2] C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Versiunea Dumas-Maurice a fost cercetată cu temeinicie, şi întrucît nu dispunem de ea în întregime, acreditäm cîteva observaţii generale despre structura dramatică a acestei traduceri. După cum subliniază Helen Pheleps Bailey [1], versiunea lui Dumas şi Maurice este destinată prin excelenţă montării scenice, ea aduce în faţa spectatorilor un text care nu urmărea cu fidelitate versul shakespearean, în schimb poseda însuşiri stilistice şi scenice remarcabile, prin care autorii, oameni de teatru, personalităţi artistice de primă mărime, erau preocupaţi să ofere publicului spectator un text inteligibil, fluid şi cu virtuţi dramatice.

Structura pe care drama shakespeareană o capătă în această versiune este în măsură să sugereze modificările la care ea a fost supusă. Titlul versiunii arată că textul francez este împărţit în 5 acte şi 8 părţi, structură pe care o urmează cu fidelitate şi traducătorul român. Implicaţiile acestei divizări a textului nu sînt însă numai de ordin formal, ci afectează structura interioară a dramei, sensul şi tonalitatea problematicii hamletiene în general. Este lesne de închipuit că o astfel de abatere, de deviere de la arta dramatică shakespeareană diminuează considerabil conţinutul atît de bogat al piesei. Operaţiile întreprinse de către cei doi traducători sînt esenţiale, multe scene, de pildă, se desfăşoară în cabinetul regelui sau pe terasa castelului. Scene sau episoade, unele chiar cu o deosebită semnificaţie în atmosfera generală a dramei, sînt deplasate, trunchiate sau chiar omise în întregime, o serie de amănunte fiind suprimate. Notabilă este plasarea întîlnirii lui Hamlet cu regele care îşi face rugăciunea la începutul scenei a doua din actul III, ca şi omiterea completă a episodului cu Fortinbras. Scena din cimitir, trunchiată considerabil, este deplasată în actul IV, în timp ce Hamlet nu este trimis în Anglia, ci se ascunde după uciderea lui Polonius. Adaptarea lui Dumas-Maurice relevă şi alte dezacorduri faţă de structura originală a dramei, făcute în dezvoltarea acţiunii şi portretizarea personajelor. În scena

[1] *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue*, Birmingham, 1964, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

„teatru în teatru", de exemplu, Hamlet e pus să urmărească pe Claudius și pe mama sa, dar mai ales pe primul, printr-un evantai luat din mîna Ofeliei. O noutate aduce și scena finală, după duelul dintre Hamlet și Laertes, în care, în versiunea franceză, reapare duhul tatălui lui Hamlet, vizibil la început numai pentru prințul danez, iar apoi și pentru alte personaje ca : Laertes, Claudius, Gertrude, dîndu-se în acest fel o mai mare însemnătate acestui procedeu dramatic decît în originalul englez. Fenomenul nu e întîmplător. Reapariția fantomei în scena finală, cînd de fapt regele fusese înjunghiat cu sabia otrăvită, are o profundă semnificație morală prin decretarea sentinței la moarte a celor vinovați.

Modificarea ni se pare făcută tot în spirit shakespearean, întrucît ea ne amintește pe Richard III în scena apariției duhurilor care-l blestemă rînd pe rînd în ajunul bătăliei în care va muri.

Restructurări ca cele semnalate mai sus falsifică tonalitatea, potențele artistice ale versului hamletian, îl fac să-și piardă din farmecul și accentul dramatic specific, mulîndu-l după gustul francezilor din epoca respectivă.

Structura versiunii lui Economu este similară cu cea a modelului francez, traducătorul român nu și-a permis vreo deviere sau amplificare dramatică.[1] Valoarea ei literară este însă modestă. Părerile exprimate despre ea, dintre care unele destul de recente și autorizate, converg spre opinia lipsei de valoare literară datorată probabil unei inadecvate perceperi a sensului redat de intermediar.

Vladimir Streinu, de pildă, consideră — și pe drept cuvînt — că „abuzul de neologisme" al acestei traduceri și „forma lor arbitrară îi anulează orice valoare literară"[2]. Deși poate prea categorică, judecata estetică a criticului nostru se verifică în mare parte prin unele replici care sînt azi de-a dreptul supărătoare. Iată, de pildă, cum sună începutul monologului hamletian de la sfîrșitul actului II : „Singur, în fine ! Orfelin nebun, mizerabil și rizibil ! Nu este oare monstruos ?", exclamă eroul shakespearean.

---

[1] Vezi și C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 37—38.

[2] Vladimir Streinu, *Prefață* la *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, Buc., 1964, p. XVIII.

Scanned with OKEN Scanner

Credem că Petre Grimm avea dreptate cînd semnala superioritatea traducerii lui Barac, în multe privinţe, faţă de cea a lui Economu. Dăm spre exemplificare comparativă începutul monologului „a fi sau a nu fi", din cele două versiuni.

Deşi caracterizată în ansamblu prin formulări stîngace, nu puţine sînt, în traducerea lui Barac, propoziţiile care dau o anumită vibraţie la lectură şi surprind prin sensul lor exact „A fi sau a nu fi, aceea este dară întrebarea. Mai nobil este sufletul celui ce rabdă săgeata sorţii ? Sau al celui ce se pune împotriva tuturor taberilor ticăloase şi aşa săvîrşeşte ?" [1]

Spre deosebire de Economu, a cărui tălmăcire e prolixă, cu explicaţii inutile ce îngreunează forma, fără a aduce nimic nou în privinţa sensului, propoziţiile lui Barac au un spor de claritate şi redau ideile intermediarului. În schimb, la Economu domină incoerenţa, stilul greoi şi încărcat cu neologisme care diluează sensul frazei, afectînd în mod evident inteligibilitatea, receptarea ideilor de către cititor : „A exista sau nu a exista, iaca cestiunea. Ce trebuie dar să admirăm ? Resignaţiunea care primeşte cercînd fortuna ultraţioasă, sau sforţa ce se luptă pe o mare înfuriată şi cere pace de la tempeste ?" [2]

Uneori alăturarea complet nepoetică a unor cuvinte urîţeşte de-a dreptul textul şi îngreunează stilul cu neologisme ca : resignaţiunea", „deluviu", „abis" etc. şi termeni adhoc : „turmente", „conchistă", „fortuna", „tempeste" etc., create uneori nefericit de către traducătorul însuşi.

Întîlnim şi cazuri de denaturări ale textului francez fie datorită unei perceperi inadecvate a textului francez, fie intenţiei traducătorului de a disimula intermediarul francez, după cum observă şi Ion Horea Rădulescu [3].

Iată un exemplu comparativ :

O légions du ciel : Sol qui tremble sous moi !
Enfer toujours béant, pour l'assassin ! Silence !
Fais Silence, mon coeur ! Vout point de défaillance,

[1] Ioan Barac, *op. cit.*, f. 271.
[2] D. P. Economu, *op. cit.*, p. 57.
[3] *Les intermédiares français de W. Shakespeare en Roumanie, Revue de littérature comparée,* Paris, 1938, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

Mes muscles ! Prêtez-moi votre plus ferme appui !
Il m'a dit : Souviens-toi ! Pauvre chère âme ! Oh, oui ;
Oui, tant que la passé, dans ce coeur, pourra vivre,
Oui, je me Souviendrai ! Soyez rayés du livre
De ma mémoire, vous, rêves froids et mesquins,
Vulgaires souvenirs, sentences -- des bouquens,
Conquêtes sans valeur de l'étude frivole,
Vaines impressions d'une jeunesse folle,
Soyez rayes.[1]

Economu este fidel intermediarului, el traduce chiar „ad litteram", dar sensul este redat într-o limbă greoaie, întrucît tălmăcitorul nu se străduiește să găsească echivalențe românești. Este semnificativă în acest sens transpunerea fragmentului de mai sus : „Legiuni celeste, pămînt ce tremură subt pașii mei cei înfocați ! Infern deschis totdeauna pentru asasini ! tăcere, inima mea, tăcere. Iar voi, brațe nervoase, fiți sigure și procurați-mi cel mai forte ajutor ! și a zis «adu-ți aminte» O ! da, umbră santă, pe cît trecutul va putea dura într-asta inimă ardintă-mi voi aduce aminte și voi executa ordinele tale supreme ! iar voi, revisări miserabile, suvenire vulgare, proiecte de fanfaron, conchiste fără nici o valoare ale unui studiu frivol, impresiuni vane ale unei junețe nebune, ștergeți-vă din memoria mea."[2]

Găsim aici aceeași abundență de neologisme și cuvinte introduse arbitrar ca și în exemplele anterioare. De aceea e inutil să continuăm cu exemplificările. Ca o concluzie generală, semnalăm faptul că traducerea lui Economu în ansamblul ei este o palidă transpunere în românește a „încărcăturii" estetice și emoționale ale dramei shakespeareane. Și asta se datorează nu numai faptului că traducătorul nostru are în față un intermediar, ci și greutăților multiple și capcanelor lingvistice care i se ivesc din cauza vocabularului său modest, care nu-i permiteau nuanțări în română.

În ciuda neajunsurilor semnalate, pentru respectul lui față de litera și spiritul versului shakespearean, nu pu-

---

[1] Ion Horea Rădulescu, *op. cit.*, p. 269.
[2] D. P. Economu, *op. cit.*, p. 27—28.

Scanned with OKEN Scanner

tem minimaliza munca traducătorului, dificilă și sîrguincioasă. Dimpotrivă, credem că versiunea lui D. P. Economu reprezintă o meritorie contribuție la răspîndirea operei poetului englez în țara noastră. Chiar dacă această versiune nu mai poate fi gustată astăzi, valoarea ei constă în faptul că a mijlocit un contact mai larg al publicului iubitor de teatru cu capodopera shakespeareană. Mai ales că această creație are o semnificație aparte pentru cultura noastră ; piesa a ocupat un loc important în cele mai largi orientări culturale românești din secolul trecut.

Actorul Grigore Manolescu, pentru care rolul prințului danez a fost suprema pasiune, împlinită cu prisosință, transpune în românește opera lui Shakespeare în 1881 cu un scop limitat la cel scenic. Puțin cunoscută și adesea dată uitării, în cercetarea de specialitate, versiunea lui Manolescu, *Hamlet, tragedie în 5 acte și 13 tablouri* [1], este realizată după textul lui Le Tourneur, care rivaliza în popularitate cu originalul. Datat 15 ianuarie 1907, textul păstrat în Biblioteca Teatrului Național din București este o copie a manuscrisului original făcută de N. Beligan. [2]

Versiunea lui Letourneur se caracterizează, în spiritul vremii, printr-un mare grad de infidelitate față de original. Actorul român însă adoptă o atitudine ce-i este proprie față de convertirea intermediarului. În acest caz, spectatorul român venea mai strîns în contact cu personalitatea tălmăcitorului nu numai în prezentarea materialului dramatic, ci și a culorii și atmosferei artistice a dramei. În această lumină credem că trebuie privite o seamă de inadvertențe, care mai degrabă vădesc o adîncă preocupare a traducătorului de a se descătușa de strîngențele textului francez, pentru a realiza un efect artistic prin interpretarea în voie a intermediarului urmărind fluiditatea și firescul în exprimare. Faptul în sine este justificat prin căutarea de echivalențe și de sensuri glo-

[1] Manuscrisul 124, Biblioteca Teatrului Național, București, 1907, 121 p.
[2] *Notă* la *op. cit.*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

bale, și nu de un servil devotament față de cuvîntul izolat, cum e cazul lui Economu.

Un fragment din cele două texte, francez și român, este suficient pentru a ne edifica asupra acestui aspect : „Hamlet : O vous tous, légions des cieux ! O terre ! — Qui encore associerai-je à vous ?... L'enfer ? — O mon, coeur, arrête. — Et vous, muscles de mon corps, ne viellissez pas en un instant ; affermissez-moi, soutenez mon poids sur la terre. Me souvenir de toi ! — Oui, ombre chère, tant qu'il y aura de la mémoire sur ce globe criminel. — Me souvenir de toi ! — Oui.“ [1] Redat în românește în forma : „Oh ! voi toate legiuni ale cerului. Oh ! Pămînt ! Pe cine aș mai asocia ? Infernul ? Oh ! oprește-te, inima mea, și voi, mușchi ai corpului meu, nu îmbătrîniți într-un moment... susțineți-mă... nu mă lăsați să cad sub povara celor ce am auzit. Să-mi amintesc de tine ! da... umbră scumpă, atît cît va exista memorie pe acest glob criminal ! să-mi aducă aminte de tine ! Da ! Da ! Da !...“ [2]

După cum se poate constata, actorul român, cu posibilitățile sale poetice (ilustrate, după cum se știe, în interpretarea a numeroase roluri), nu traduce cuvinte izolate din franceză, ci transpune în românește idei și imagini care constituie un tot organic și creează în același timp o atmsoferă literară elevată. El știe în ce măsură se poate îndepărta de text, la ce poate renunța și ce trebuie neapărat să păstreze, dar mai ales în ce spirit să facă anumite adausuri fără a știrbi ideea sau imaginea. Mijloacele de expresie în română sînt adecvate sentimentului de consternare, de înfiorare profundă ale eroului la cele auzite. Interjecțiile, propozițiile exclamative, repetițiile din textul românesc accentuează mîhnirea personajului, zbuciumul său lăuntric.

De aceea versiunea lui Manolescu, deși în proză, ni se pare deosebit de reușită în ce privește eficacitatea scenică a dialogului. Textul său găsește în punctele cele mai delicate fraze concise, dar și sugestive, care dau

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*, Traduction de Letourneur, Paris, 1902, p. 43.

[2] Grigore Manolescu, *op. cit.*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

majorității secvențelor acestei tragedii o adevărată cursivitate a vorbirii. Pentru a avea încă un punct de reper, redăm un nou episod din cele două versiuni.

Atitudinea amicală a prințului danez față de actori în scena „teatru în teatru", exprimată în cuvinte ce redau sentimentul de simpatie față de aceștia, este transpusă cu destulă fidelitate în textul fracez : „Les bienvenus, amis ! Je sui ravi de vous voir en bonne santé : les bienvenus, mes amis ! Oh, oh ! vieux camarade, ton visage a bien allongé depuis que je ne t'ai vu. Viens-tu en Danemark pour me viellir ?" [1] Grigore Manolescu redă acest text astfel : „Bine ați venit, amicii mei. Sînt încîntat că vă văd. Bine ați venit. Oh, oh, bătrînul meu camarad ! De cînd nu te-am văzut, ți s-a prea ascuțit obrazul. Ai venit în Danemarca spre a mă îmbătrîni și pe mine ?" [2]

Impresia de echivalențe forțate dispare în versiunea lui Manolescu, cu limba mai fluidă decît la Economu, ceea ce atestă că tălmăcitorul a trăit cu pasiune și luciditate universul moral și afectiv al poetului englez și l-a transpus cu o intuiție deosebită în românește.

Cu ajutorul a numeroase procedee — imagini, ritm, sintaxă —, Manolescu a redat cu o exactitate minuțioasă și surprinzătoare incantația gravă, pe alocuri și lirică, a capodoperei shakespeareane. Această varietate de tonuri îi dă lucrării un colorit diferit de cel al intermediarului. Dar nu e mai puțin adevărat că năzuința lui Manolescu de a reda versiunii sale o atmosferă artistică adecvată este una din trăsăturile ei fundamentale net izbutite, care a contribuit substanțial la remarcabilul ei succes scenic. Hamlet și-a găsit în Grigore Manolescu un interpret capabil să se confunde în multe privințe cu prințul danez. Prin transpunerea pe scenă a trăirilor lui interioare, spectatorul român a putut gusta la un mare grad de autenticitate această capodoperă nemuritoare.

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*, Traduction de Letourneur, Paris, 1902, p. 74—75.

[2] Grigore Manolescu, *op. cit.*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

2. Prima tălmăcire după original

Deceniul al optulea al secolului trecut marchează o etapă nouă, calitativ superioară, în domeniul artei traducerii din Shakespeare. Fenomenul nu este deloc întîmplător. El are loc într-un context spiritual de promovare a unor noi modalităţi de expresie în toate domeniile artei. Este de fapt epoca în care se operează schimbări radicale în gîndirea artei teatrale a vremii, care fertilizează viziuni noi mai nuanţate şi formule de expresivitate inedite.[1]

Scena românească asimilează cu o mare receptivitate ideile înnoitoare ale artei europene în faţa unui public pasionat care îşi manifesta din plin autoritatea. Orientarea lui în estetica scenei devine tot mai precisă prin comentarii critice în care se sublinia tot mai pregnant necesitatea ca arta punerii în scenă să constituie un act de meditaţie şi obiect de cercetare.

Dacă pînă în aceşti ani, Shakespeare pătrundea în biblioteci în original sau în versiunile realizate anterior şi începea să fie înţeles mai nuanţat în teatru, el se prezenta însă gustului zilei într-o formă filtrată prin intermediare.

Sincronizarea concepţiei despre traduceri cu necesităţile determinate de evoluţia şi dezvoltarea culturii noastre în general şi îndeosebi cu mişcarea teatrală naţională fac ca cititorul şi spectatorul de teatru să solicite traduceri cu însuşiri literare şi stilistice de calitate. Ca urmare a preocupărilor teoretice şi practice în acest sens, se poate constata existenţa a două concepţii în traduceri, două modalităţi de redare a unui text shakespearean în limba română. Prima, concretizată în traducerea textuală, frecvent aplicată şi dominantă în această perioadă, care tindea sub influenţa esteticii romantice să reproducă originalul cuvînt de cuvînt, adesea în dauna sensului întreg şi a limbii traducerii, şi a doua, cea literară, practicată mai timid, care încerca să reflecte în primul rînd sensul originalului, fără a neglija ansamblul de

[1] Vezi *Arta scenică*, în *Istoria teatrului în România*, Bucureşti, 1971, Edit. Acad. R.S.R., p. 233—387.

Scanned with OKEN Scanner

elemente care compun opera originală și spiritul normelor limbii române.

Transpunerea „ad-litteram" era o reacție față de traducerea prea „liberă", care adapta textele originale cerințelor și normelor esteticii clasice. Sporesc astfel exigențele față de traducerea exactă a lui Shakespeare, în sens și tonalitate; spiritele literare doreau să vadă în românește un text shakespearean autentic, iar sub acest aspect se va contura tendința spre o transpunere artistică fidelă a operei sale.

În ciuda diferenței dintre cele două orientări, principii de traducere, în practică ele se contopesc în năzuința comună de a reda particularitățile caracteristice originalului. Or, realizarea acestui deziderat, atît de rîvnit în orice cultură care aspirâ la progres, nu se putea înfăptui decît prin convertirea în limba română a textului shakespearean direct, ceea ce este de fapt și un cîștig al acestei perioade. De la tălmăciri „libere" realizate după texte adaptate, germane, franceze sau italiene, s-a impus ca o cerință derivată din respectul față de scrisul lui Shakespeare necesitatea cunoașterii integrale a operei poetului englez în traduceri realizate după original. În aceste condiții se va configura treptat o tradiție interpretativă capabilă să tălmăcească verbul shakespearean cît mai aproape de încărcătura lui estetică și emoțională.

Primii pași în această direcție sînt, după cum vom vedea, destul de timizi. Deși se intensifică publicarea de traduceri, scene, monologuri, uneori chiar acte întregi și în revistele literare [1], puține sînt tălmăcirile care respectă imaginile poetice specifice originalului, nuanțele subtile, afective și literare ale acestuia. Putem consemna în acest sens numele unor poeți ca: Eminescu, Macedonski, St. O. Iosif și Topîrceanu, a căror transpunere din Shakespeare modelează versurile originalului în stihuri ce poartă amprenta personalității artistice a acestora. Alături de ei, traducători anonimi sau al căror nume n-au lăsat nici o urmă în paginile istoriilor literare, poeți sau

[1] Vezi Al. Duțu, *op. cit.*, p. 23—29.

literaţi — evident diferiţi ca pregătire, gust, însuşiri psihice şi intelectuale — au adus, prin transpuneri foarte diferite sub orice raport, omagiul lor poetului englez. Căci traducerea modestă chiar, care nu avea prea mult din trăsăturile artei poetice, aducea cele mai bune servicii la început, creînd o atmosferă elevată, înălţînd prin ideile ei generoase.

În această categorie se înscrie şi prima versiune românească *Hamlet* realizată după original de Adolph Stern. El încearcă să transmită cît mai exact sensul, atmosfera, cadrul specific al piesei, dînd o mare importanţă exactităţii formale a replicii, fără să realizeze însă în această concepţie mai mult decît o rară licărire a spiritului shakespearean, adesea înlocuit cu cel autohton. În acest fel se transpune totuşi puţin din originalitatea lăuntrică a textului şi a forţei artistice a acestuia şi mai mult din particularităţile lui formale. Deoarece marea artă dramatică shakespeareană necesită mijloace mult mai diversificate pentru disocierea sensului adesea exprimat în subtext.

Problemele specifice ale traducerii din Shakespeare izvorăsc din maniera artistică particulară a scriitorului, din varietatea infinită a vocabularului şi imaginii poetice folosite. El este unul dintre poeţii care pun probleme deosebite traducătorului atît prin idee, cît şi prin expresie. Nu intră în scopurile lucrării noastre dezbaterea măiestriei artistice a poetului elisabetan şi a particularităţilor de limbă şi stil din creaţia lui atît de vastă. Ne vom limita doar la semnalarea unor trăsături generale de acest fel caracteristice dramei care ne interesează cu precădere.

Nota definitorie a structurii lăuntrice a tragediei prinţului danez este greu de surprins în cîteva cuvinte. Ea se încheagă însă prin dezvoltarea acţiunii pe linia accentelor dramatice puternice, prezentă şi în alte drame, şi la mulţi maeştri ai genului din epoca Renaşterii. Shakespeare relatează un episod sau altul în aparenţă lipsit de o semnificaţie deosebită, pentru a se opri asupra unei înlănţuiri psihologice, scoate în relief o anumită trăsătură de caracter, sugerînd cu subtilitate sensurile mai

Scanned with OKEN Scanner

largi ale celor relatate prin „...ridicarea poeziei la o nouă intensitate tragică..." [1]

Vigoarea talentului shakespearean constă în capacitatea sa de invenție dramatică, în dezvoltarea și dramatizarea unui subiect de cronică obișnuit, în care în mod firesc accentul cade pe analiza psihologică, domeniu în care scriitorul elisabetan vădește o forță de pătrundere de mare profunzime. În *Hamlet,* ca dealtfel în întreaga sa creație, Shakespeare este un fin analist al celor mai ascunse străfunduri umane, cu o tendință spre luminarea mecanismului sufletesc al omului înfruntat de problemele majore ale vieții, căruia îi dedică toată puterea sa de observație, înțelegere și cuprindere. Cu o puternică înclinație spre amănuntul esențial în reliefarea trăsăturii psihologice a personajelor descrise, Shakespeare a știut totuși să respecte legile dramei, care impun o concentrare deosebită. Și în *Hamlet,* ca în majoritatea pieselor, întîmplările converg spre personajul principal al dramei, care absoarbe toată preocuparea scriitorului ; caracterele secundare sau episodice, cele mai multe nu lipsite de o viață individuală, slujesc mai mult la o mai accentuată reliefare a eroului principal.

În spiritul literaturii Renașterii, scriitorul englez se remarcă, după cum se știe, printr-un spirit de mare exigență și interes față de limbă. „Cuvîntul" e chemat în concepția dramaturgului să sensibilizeze realitatea, să găsească tiparul cel mai potrivit pentru exprimarea ideii, sensului. Mereu preocupat de diversificarea stilului în funcție de caracterul conținutului exprimat, scriitorul își selectează mijloacele în vederea potențării maxime a puterii de expresie. Ceea ce se remarcă în *Hamlet* sub aspectul limbii, ca dealtfel în întreaga operă shakespeareană, este uriașa bogăție de nuanțe și caracterul deosebit de sugestiv al limbii. Stilul hamletian se definește prin numeroase trăsături proprii, dintre care se detașează îndeosebi plasticitatea și realismul vocabularului, folosirea unor imagini deosebit de subtile, complexe și variate. Dar poate marea calitate a autorului este tocmai

[1] F. E. Halliday, *Tragedies and Quasi-Romantic Comedies,* în *The Poetry of Shakespeare's Plays,* London, 1964, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

poezia creată cu precizie și putere de stăpînire a cuvintelor îmbinate în tonalități uimitoare prin varietatea și originalitatea lor. Cercetările recente, în cadrul cărora se remarcă Caroline Spurgeon [1], M. Moruzov [2], Ifor Evans [3], F. E. Halliday [4], Leon Levițchi [5] etc., arată cîtă varietate lexicală și ce procedee stilistice nuanțate pun în evidență bogăția de idei din creația shakespeareană. Ele se materializează și în surprinderea detaliilor, fiecare gest, fiecare reacție descrisă conferă portretelor, prin puterea lor de sugestie, un caracter de maximă veridicitate și determină alegerea anumitor mijloace lexicale și gramaticale. Ne explicăm în acest fel predilecția pentru repetiție, antiteză, paranteze, metafore, comparații etc. și pentru acumulările de adjective sau verbe. Mijloace de limbă și stil de acest fel, semnalate aci doar în principiu, la care se adaugă evident multe altele, converg spre realizarea acelui dramatism atît de concentrat în *Hamlet*, a acelui conținut de viață dens din epoca elisabetană, a ironiei atît de caracteristică eroului principal,

Raționamentul consemnării acestor trăsături, fie și sumar formulate, este de a sugera măcar dificultățile extraordinare concretizate pe mai multe planuri, pe care le înfruntă traducătorul cu textul hamletian în față. Căci traducerea trebuie să țină seama de text (cu multitudinea de trăsături implicate), de caracterul concret și specific al limbii, de tot ceea ce scriitorul sugerează prin textul sau subtextul operei sale. În funcție de modul de receptare, de selectare și discernere al traducătorului, de putința de a reda într-o formă adecvată conținutul depinde în mare măsură reușita și calitatea unei traduceri. Or, în cazul lui Shakespeare și mai ales în *Hamlet*, problema implică dificultăți mari, cu totul specifice, de natură lexicală, gramaticală și metrică.

---

[1] *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies*, in *Shakespeare Criticism*, 1919—1935, Oxford, 1963, p. 18—61.
[2] *Limba și stilul*, în *Shakespeare, 1564—1616*, Moskva, Molodaia Gvardia, 1956, p. 180—186.
[3] *The Language of Shakespeare's Plays*, London, 1966, 213 p.
[4] *The Poetry of Shakespeare's Plays*, London, 1964, 193 p.
[5] *Op. cit.*, p. 16—52; 55—72 etc.

Scanned with OKEN Scanner

În lumina acestor precizări, vom urmări nobila strădanie de convertire a verbului hamletian în limba română. Evident, cele 15 versiuni românești *Hamlet* nu ne permit o analiză amănunțită a fiecăreia în parte. Analiza lor detaliată ar depăși cadrul lucrării noastre. De aceea vom stărui îndeosebi asupra aspectelor definitorii ale traducerilor, aspecte în măsură să pună în lumină particularitățile esențiale ale acestora. Dar cu această precizare revenim la traducerea realizată de Adolph Stern în 1877, care se alătură celor împlinite de către Barac, Economu și Grigore Manolescu.

Ca și predecesorii săi, Adolph Stern este un intelectual cultivat, care a studiat cu pasiune, încă din tinerețe, opera shakespeareană în celebra versiune a lui A. W. Schlegel și Tieck, iar mai tîrziu în original : „Scrierile marelui dramaturg au devenit ceaslovul meu“ [1], va declara el mai tîrziu. Este deci firească preocuparea sa deosebită față de creația autorului englez, ale cărei frumuseți artistice dorește să le transpună în românește integral. Deși nu și-a realizat visul, împlinit abia în anii noștri, totuși cele șase versiuni ale unor piese reprezentative, dintre care amintim aici doar pe : *Macbeth, Iuliu Cezar, Antoniu și Cleopatra,* îl atestă ca pe unul dintre cei mai harnici traducători shakespeareani de la sfîrșitul secolului trecut, în a cărui concepție actul traducerii avea o semnificație de înrîurire bine precizată. Vorbind despre mișcarea literară a vremii, în cadrul căreia se resimțea o accentuată înviorare, eruditul cărturar atrăgea atenția asupra necesității traducerilor. „Nimic nu poate sluji mai mult la intensificarea acestei mișcări — afirma Adolph Stern — decît tălmăcirea în românește a modelelor ce ni le oferă literaturile streine. Împreună cu bogăția de idei și forme ce se altoiesc astfel în minte și limbă, se mai cîștigă modele de imitat și rîvna de a le imita.“ [2] Formulată în acești termeni, concepția traducătorului vizează, fără îndoială, aspectele esențiale ale

---

[1] Adolph Stern, *Introducere,* William Shakespeare, *Opere alese,* Buc., 1922, p. 5.

[2] Idem, *Introducere* la *Hamlet, prințul Danemarcei,* Buc., 1877, p. VII.

Scanned with OKEN Scanner

binefacerii oricărei opere traduse. Cu atît mai mult se profila interesul său pentru capodopera shakespeareană, care în viziunea sa este „...o icoană naturală de viaţă şi o comoară de înţelepciune şi de meditaţiuni profunde..." [1]

Sub influenţa esteticii romantice, Adolph Stern este însă adeptul traducerii literale, de reproducere exactă a originalului, dar mai mult sub aspectul formei, al aspectelor structurii dramatice în defavoarea conţinutului. Concepţia sa despre munca de traducere din Shakespeare este exprimată astfel, încă în 1877 : „Nu mi-am putut închipui o traducere a lui Shakespeare fără versul bărbătesc şi ritmul armonic al originalului. Mult timp m-am oprit înaintea greutăţilor unei asemenea traduceri, pe care le credeam invincibile. În fine, încercai şi înfăţişez astăzi publicului pe *Hamlet* în versurile albe (afară de strofele rimate din III, 2) ale originalului. În cadrul lor sever a încăput, fără sporiri şi fără omitere de părţi esenţiale, tot trupul originalului." [2]

Spre deosebire de predecesorii săi, Stern este un tălmăcitor literat conştient de problemele complicate pe care le ridică o transpunere din Shakespeare sub variate aspecte. El se caracterizează printr-un zel deosebit angajat într-un proces de descifrare şi transpunere exactă şi aleasă a sensului din opera scriitorului.

Se ştie că la Shakespeare nu există vers care să nu posede o perfectă logică interioară ; fiecare cuvînt sau stih exprimă o idee, o atitudine sau imagine. În *Hamlet*, puternicul dramatism atît de realist este redat printr-un limbaj dens şi adesea metaforic, care pune în valoare virtuţile dramatice ale capodoperei. Redarea unor astfel de valori de unică poezie cu o încărcătură emoţională cu totul specifică, într-o altă limbă, se poate obţine în mod firesc numai dacă sînt traduse în metrica originalului, în ritmul şi accentuările respective. Cert este însă că o asemenea transpunere este deosebit de dificilă, mai ales că cuvintele româneşti sînt de obicei mai lungi, în timp ce în engleză domină cele scurte, de una, două sau trei silabe, care permit pentametrului iambic, folosit în *Ham-*

[1] *Ibidem*, p. XI.
[2] *Ibidem*, p. XXII.

Scanned with OKEN Scanner

let, o substanţială concentrare, o unduire a versificaţiei în tonalităţi deosebit de expresive. Iată un vers ales la întîmplare şi poate nu tocmai cel mai sugestiv :

A broken voice, and his whole function suiting
⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ /
(Act II, sc. 2, v. 594)

al cărui ritm sacadat şi apăsat nu se poate reda printr-o traducere care extinde versul la un stih şi jumătate şi care de fapt văduveşte tălmăcirea de implicaţiile originalului. Versul a fost tradus de către Stern în acest fel :

...vocea frîntă,
Şi-a sa purtare semănînd deplin
(p. 63, ed. 1877)

Evident, într-un singur vers traducerea ar fi exprimat mai exact şi mai autentic sensul originalului :

Cu glasul frînt şi jocu-i adecvat.

Nu intenţionăm să analizăm versificaţia celor două texte, englez şi român, ci să sugerăm doar faptul că structura metrică a versului hamletian în versiunea lui Stern este interpretată mecanic, pe baza unui principiu de transpunere textuală aplicat nediferenţiat. Omiţîndu-se mobilitatea ritmurilor în funcţie de sens şi larga reţea de substituiri posibile în română, versurile engleze sînt de cele mai multe ori prelucrate, uneori constrînse să se încadreze în structura unei scheme rigide, iar alteori, extinse considerabil. Se neglijează în acest fel un lucru esenţial, şi anume că, în urma unui astfel de tratament, legăturile între vers şi vorbirea obişnuită sînt afectate foarte mult. De aici derivă, în mod firesc, lipsa de cursivitate în lectură, care stînjeneşte mult asimilarea ideilor dramei, iar efectul scenic este aproape cu neputinţă de realizat în aceste condiţii. Aceasta explică, desigur, lipsa de preferinţă în montarea scenică pentru această versiune, care se pare că n-a văzut lumina rampei [1]. Faptul nu ne surprinde deloc, întrucît iată cum sună, de pildă, cîteva versuri din meditaţia gravă a lui Hamlet de la

[1] Cf. Al. Duţu, *op. cit.*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

sfîrșitul scenei 2, a actului III (cu retușări evidente în ediţiile următoare, deși nu radicale pentru tonalitatea ei generală) :

. . . . . .
O, crud să fiu, dar nu nenatural
Ți voi vorbi cuțite, fără însă
A le usa. Fățarnici fie limba-m
Și sufletu-m pînă-ntr-atîta că :
Or-cît ar pedepsi-o vorba mea,
Sigiliul faptei, suflet, nu ii da !
(p. 88, ed. 1877)

Grigore Manolescu, actorul care a dominat scena românească în acest sfîrșit de veac și de numele căruia se leagă realizări scenice hamletiene cu totul remarcabile, al căror ecou a depășit granițele țării, a preferat, după cum am văzut, să interpreteze piesa într-o traducere proprie, neglijînd în acest fel pe cea a lui Stern, realizată după original, pentru considerente lesne de închipuit.

După cum putem constata din exemplul anterior, traducătorul român se vede uneori depășit în încercarea sa de a reda concizia și economia de cuvinte a modelului englez ; deși afirma naiv în prefața primei versiuni că în traducerea sa „...a încăput, fără multe sporiri și fără omitere de părți esențiale, tot trupul originalului“ [1]. Textul său dezminte o asemenea împlinire, de vreme ce monologul „Now I am alone“, de pildă, de la sfîrșitul actului II, de șaizeci de „blank-verse“-uri în original, este extins la 69 de stihuri în versiunea 1877, la 68, în ediția din 1905, și la 67, în cea finală din 1922. Exemplul nu este izolat ; mai fiecare discurs poetic sau filozofic este lungit în raport cu neputința concentrării sensului în românește într-o structură similară, după cum observă și C. S. Checkley [2]. Căci avem de-a face cu o traducere în care nu se interpretează sensul versului shakespearean, ci se încearcă o transpunere „liniară“ a textului englez. Astfel, monologul „to be or not to be“ are nouă versuri în plus în textul din 1922, șase în cel din 1905, și șapte

[1] Adolph Stern, *op. cit.*, p. XXII.
[2] C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 67—68.

Scanned with OKEN Scanner

în prima, în timp ce discursul lui Claudius de la sfîrșitul scenei 3 al actului III este dilatat de la 38 de versuri din original la 46 în versiunea lui Stern. Desigur, exemplele se pot înmulți.

Nerespectarea numărului de versuri din opera tradusă lipsește versul de cursivitatea și precizia în sens specifică originalului. Căci traducînd un vers din original cu un vers și jumătate, al doilea cu un vers și un sfert ș.a.m.d., pasajul apare frînt din încheieturi și uneori sună a proză. Iată spre exemplificare comparativă versurile :

How weary, stale, flat and *unprofitable*
Seems to me all the uses of this world!
Fie ont't, ah fie! 'tis *an unweeded garden*
That grows to seed, things *rank and gross* in nature,
Possess it merely.

(Act I, sc. 2, v. 133—136)

Primul vers (133) este un exemplu semnificativ de accentuare semantică prin repetiție sinonimică, atît de specifică artei lui Shakespeare[1]. Elementele repetativ cumulative : *weary* = searbăd, *stale* = rînced, *flat* = anost, *unprofitable* = inutil, subliniază, îngroașă, amplifică progresiv sentimente de tensiune sufletească, sentimentul de amărăciune pe care-l încearcă eroul la constatarea răului în lume.

Maniera individuală a scriitorului se manifestă tocmai prin aceste particularități pe care Stern le respectă în versurile care urmează :

Cît de negustoase,
Obositoare, sarbede și sterpe
'Mi pare toate bunurile lumei
(p. 13, ed. 1877).

În ansamblu, transpunerea celor două versuri în versiunea din 1877 este foarte exactă sub aspectul fidelității. Echivalarea sensului direct al cuvîntului „*uses*" prin „bunuri" produce însă impresia de nefiresc, de forțare față de

[1] Vezi Leon Levițchi, *Repetiția gramatical-stilistică, procedeu semnificativ în piesele lui Shakespeare*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, Buc., 1958, p. 75—92.

Scanned with OKEN Scanner

original. Ca sens şi tonalitate e mai firească redarea celor două versuri în ediţia finală :

Cît de sarbăd,
De sterp şi răsuflat şi neprielnic
Îmi pare rostul tot al astei lumi !
(p. 33—34)

Repetarea conjuncţiei „şi“ ca un element nou în traducere, inexistent în original, sugerează năvala impetuoasă a sentimentului de amărăciune încercat de către erou.

Reţine apoi atenţia în cele patru versuri scurtimea propoziţiilor imperative categorice : „Fie on't, ah fie !“ = „Mi-e silă, silă“ !, a căror repetare prin paralelism sintactic constituie în cazul de faţă un mod de accentuare emoţională de care trebuie să se ţină seama în traducere. Hamlet e prototipul umanistului renascentist, omul care cunoaşte perfidia din lume şi este mîhnit profund. În acest sens, „unweeded garden“ = „grădină neplivită“ este tocmai o metaforă sugestivă folosită pentru sublinierea gîndurilor eroului.

Stern nu ia în considerare astfel de mijloace de reliefare poetică şi traduce după propria-i inspiraţie, încălecînd versurile 135 şi 136 :

Ruşine peste ea ! E o grădină
Părăginită-n care creşte buged
Sămînţa, şi e năpădită toată
De bălării şi putregai...
(p. 19, ed. 1922)

Mai aproape de original ni se pare echivalarea celor două versuri în textul din 1877 similară cu cea din ediţia 1905, deşi nici acestea nu sînt scutite de interpretare :

Fi ! Fi ! E o grădină neplivită,
Ce creşte plin de buruieni urîte.
(p. 13)

Căci a reda „Fie on't, ah fie !“, care exprimă sentimentul de dezgust şi scîrbă pe care-l încearcă eroul, prin „fi ! fi“ înseamnă o imitare superficială, care trădează evitarea efortului de înţelegere interioară şi adîncă a

Scanned with OKEN Scanner

sensului în favoarea fidelității față de formă cu orice preț. De aceea, A. Xenopol [1] avea dreptate cînd observa în 1877 că traducerea putea fi mai puțin fidelă în cuvinte și mai mult în idei. Că este așa o dovedește din plin întreaga versiune semnată de Stern, din care ne permitem să dăm încă un exemplu, credem, ilustrativ.

Sînt renumite sfaturile lui Polonius date lui Laertes, care prin concizia și tonul lor aforistic obligă inevitabil la o interpretare a sensului lor într-o altă limbă, transpunerea în tipare similare fiind imposibilă fără acest procedeu. Cît de forțat și neobișnuit sună azi unul din acestea în textul lui Stern :

> Nu da și nu lua cu împrumut,
> Căci dînd : și banii și amicul pierzi,
> Luînd, tîmpești a căsniciei muchie
> (p. 21—22, ed. 1877).

În ediția din 1905 se substituie doar „tîmpești" prin „tocești", iar în cea finală se inversează topica versului al doilea : „Căci dînd ades pierzi bani și prieten" (p. 44), în rest se etalează un sens similar pentru :

> Neither a borrower nor a lender be
> For loan oft loses both itself and friend,
> And borrowing *dulls the edge of husbandry.*
> (Act I, sc. 3, v. 75—77).

Dacă traducerea din primele două versuri este oarecum acceptabilă sub aspectul inteligibilității :

> Nu da și nu lua cu împrumut,
> Căci dînd ades pierzi bani și prieteni,

cea din versul al treilea „Luînd tîmpești (tocești) a căsniciei muchie" este lipsită de un sens logic tocmai datorită fidelității excesive față de fiecare cuvînt în parte, și nu față de sensul general al expresiei în totalitatea ei. Scăpările traducătorului se datoresc manierei rigide și inflexibile în care abordează textul shakespearean. Mai ales că locuțiuni verbale ca „to dull the edge of husban-

[1] *„Hamlet", Tragedie tradusă de Adolph Stern*, în *Convorbiri literare*, Iași, 1877, p. 273—276.

Scanned with OKEN Scanner

dry" formează o adevărată bogăție a limbii în *Hamlet*, ca dealtfel în întreaga creație shakespeareană. Aproape fiecare verb cunoaște alături de el numeroase formații locuționale, și inerent acest vast și variat material de limbă ridică anumite probleme oricărui traducător, indiferent de talent sau grad de pregătire. Deoarece traducerea sensului propriu al termenilor componenți ai unei expresii sau îmbinări frazeologice, cum se întîmplă frecvent în versiunea la care ne referim, duce adesea la nonsens, la o topică ilogică.

Chiar dacă cunoști sensul fiecărui element, dacă nu sesizezi sensul în ansamblul lui ca rezultat al coeziunii și unității componentelor, ca sens al întregii expresii, poți denatura conținutul textului, cum am văzut în exemplul anterior. Căci sensul general al versului „And borrowing dulls the edge of husbandry" este dat tocmai de către locuțiunea verbală „to dull the edge of husbandry", care înseamnă, de fapt, „a risipi resursele familiei". De aceea, traducerea expresiilor frazeologice, îndeosebi a celor din Shakespeare, prezintă unele greutăți, ridică chestiuni legate de nuanțarea stilistică, de expresivitate în redarea sensului adecvat.

Nu se poate spune însă că în general traducerea lui Stern nu posedă și calități demne de luat în seamă. Avînd în vedere epoca în care a fost realizată (mai ales prima versiune), nivelul ei poetic de ansamblu, putem afirma că traducătorul a reușit să transmită totuși în unele părți ceva din atmosfera densă a tragediei populată de personaje pline de zbucium sufletesc. În această privință opiniile lui Ion Botez [1] ni se par, în unele privințe, prea categorice și cu tendințe de diminuare a meritelor traducătorului subliniate într-un mod simplificator. Elementul poetic, frumosul din textul hamletian transpare în românește în accente destul de reliefate în unele pasaje și replici. Ele rezultă din tendința expresă, în sens formal, de a reda limbajul eroilor cît mai aproape de limba vie, nuanțată, a originalului. Dăm spre exemplificare portretul prințului danez conturat de către Ofe-

[1] *Shakespeare în românește*, în *Viața românească*, Iași, 1923, vol. 54, p. 277—294.

Scanned with OKEN Scanner

lia în celebrul monolog : „O, what a noble mind is here o'erthrown" :

Ce nobil spirit e zdrobit aici :
O limbă de-nvățat, ochi de curtean,
Și spada de ostaș, speranța, floarea
Acestui stat frumos, oglinda
Moravurilor, forma cuviinței,
Și ținta ochilor, cu totul stinse !
(p. 72, ed. 1877).

este transpunerea originalului :

O, what a noble mind is here o'erthrown !
The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue,
sword,
The expectancy and rose of the fair state,
Tha glass of fashion and the mould of form,
The observer of all observer, quite, down.
(Actul III, sc. 1, v. 159—163)

Deși nu respectă metrica versului englez, și în românește predomină, în comparațiile eroinei, în mare parte, accentele poeziei hamletiene, cu fiorul ei sublim și înălțător. Propozițiile exclamative „Ce nobil spirit e zdrobit aici !" „și ținta ochilor, cu totul stinsă !", alături de construcții sintactice identice, repetate : „o limbă de-nvățat", „ochi de curtean", „spada de ostaș", cu comparațiile sugestive pe care le implică, cumulează sensul, intensificînd substanța imaginii de măreție a eroului.

Trăsăturile sînt întregite, prin punerea în lumină a altor laturi ale filonului etic al personajului, prin comparațiile : „speranța, floarea acestui stat frumos", „oglinda moravurilor", „forma cuviinței" și „ținta ochilor", care într-o înlănțuire progresivă ca intensitate zugrăvesc viguros chipul celui mai puternic și dîrz personaj din piesă. Eroul principal apare ca o adevărată întruchipare a tinereții, cu spontaneitatea și vigoarea generației în ale cărei năzuințe și idealuri se contopesc de fapt cele ale întregii națiuni.

Shakespeare folosește în capodopera sa o mare bogăție și varietate de procedee artistice și stilistice, toate

Scanned with OKEN Scanner

adecvate și subordonate reliefării caracterului și individualizării personajelor, în măsură a releva esența acestora.

De pildă, în conturarea firii sfioase, visătoare și plină de poezie și frumusețe morală a Ofeliei, un rol important îl joacă expresiile poetice. Un astfel de limbaj, caracterizat prin metafore, comparații, epitete, este deosebit de plastic și expresiv, relevînd prin aceasta cu multă pregnanță substanța individuală, umană, specifică eroinei. Iat-o, de pildă, cum descrie tatălui ei în actul II, scena 1, întîlnirea cu Hamlet și atitudinea acestuia față de ea :

He *raised a sigh so piteous and profound*
As it *did seem to shatter all his bulk*
And end his being

(v. 97—98)

În vorbele Ofeliei din această replică, autorul recurge la o anumită gradație, care culminează cu cele două versuri citate și care contribuie la redarea intensității crescînde a trăirii eroinei prin felul în care formele verbale „raised" și „did seem", alături de adjectivele „piteous" și „profound", își asumă funcții diferite în concordanță cu sensul descrierii.

Este meritul lui Stern că a știut să se apropie destul de mult de fiorul și stările sufletești ale eroinei și să le redea în consecință :

...el scoase un
Suspin atît d-adînc și de duios,
Încît părea că-i sfarmă trunchiul tot
Și viața i-o sfîrșește.

(p. 40—41, ed. 1905)

Sensibilitatea, lirismul propriu celei mai delicate ființe dintre toate personajele dramei transpare și în românește printr-o mare fidelitate față de sensul original. Notabil este însă și faptul că retușările și cizelarea textului din ediția finală sporesc calitatea traducerii. Chiar expresia „to shatter all his bulk", atît de comentată de

Scanned with OKEN Scanner

către teoreticienii traducerilor din Shakespeare [1], își găsește o mai fericită echivalare în această ediție :

El scoase un oftat așa de adînc
Încît părea că-i sfarmă trupul tot
Și-i curmă viața.
(p. 66, ed. 1922)

Lectura integrală a versiunii lui Stern relevă însă faptul că traducătorul este robit de ideea transpunerii literale fără vreo interpretare în multe pasaje ale textului original din care să rezulte o asimilare adîncă și nuanțată a trăsăturilor ce definesc atît de pregnant personajele dramei.

Pentru a sugera schimbarea produsă în Hamlet, Ofelia, hotărîtă să-i restituie prințului cadourile, care după mărturisirea eroinei „și-au pierdut parfumul lor" tocmai pentru că Hamlet a fost nepoliticos cu ea, îi destăinuiește cu sinceritate :

Take these again ; *for to the noble mind*
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
(Act III, sc. 1, v. 100—101)

Versurile rimate sînt, după cum se știe, destul de rare, pînă aproape de dispariție, în operele scrise de Shakespeare în perioada maturității. E firesc deci ca în *Hamlet* să întîlnim puțin versificări de acest fel. Ele încheie de obicei unele replici, cum e și cazul de mai sus, sau scene care implică o concluzie bine fixată [2]. Evident, respectarea rimei în traducere este o cerință impusă de la sine, și e de așteptat ca lui Stern să nu-i scape un astfel de amănunt. Într-adevăr, cele două versuri, ca dealtfel și altele similare, sînt transpuse în românește într-o rimă perfectă :

...luați-le'napoi ;
Căci darul cel mai scump se sărăcește

---

[1] Vezi Vladimir Streinu, *Note și comentarii, William Shakespeare, Tragedia lui Hamlet, Prinț de Danemarca*, E.P.L., Buc., 1964, p. 413.
[2] *Ibidem*, p. 394.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd dătătorul ne nesocoteşte
(p. 70, ed. 1877),

dar, după cum vedem, într-o formă puțin dilatată și cu un sens diluat, subțiat, față de cel din original.

În ediția din 1905, versul „Căci darul cel mai scump se sărăcește" este înlocuit prin „un duh ales darul nu prețuiește", care se apropie mai mult ca sens, culoare și nuanță stilistică de : „for to the noble mind, rich gifts wax" (cum l-a interpretat Stern).

În aparență mai greoi și încărcat, textul din versiunea finală :

Căci, pentru un duh plăpînd, sărac e darul
Cînd dăruitorul își retrage harul
(p. 99),

exprimă însă, după părerea noastră, într-un grad mai mare gîndurile eroinei shakespeareane.

Observăm apoi și cazuri, destul de frecvente, în care traducătorul forțează traducerea în românește în vederea mulării versului hamletian, cu orice preț, în tipare și structuri metrice rimate, dar „înghețate" și nefirești sub aspect semantic, prin comprimare și simplificare, iar prin aceasta are loc o vlăguire a versului original. Iată cît de înălțător și vibrant evocă Hamlet figura legendară a lui Cezar :

Imperious Caesar, *dead and turned to clay,*
Might stop a hole, to keep the wind away,
O, that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a wall to expel the winter's flaw.
(Act V, sc. 1, v. 234—237)

Măreția eroului este scoasă în relief prin epitetul „imperious", dar și prin puterea de evocare a acestei trăsături de către versul al treilea (236), în care accentuarea ei are loc prin repetiția : „O, that that earth", de care Stern nu ține seamă nici în ediția finală din 1922. Traducerea sa, realizată în aceeași rimă, spre deosebire de cea împerecheată din original, are consecințe nefaste asupra fondului tematic al celor patru versuri, tocmai datorită structurii metrice preconizată rigid :

Scanned with OKEN Scanner

Măreţul Cesar, devenit pămînt,
Astupă poate o gaură de vînt,
Acel pămînt ce lumea a-nfiorat
O fi lipind acum un zid crăpat!
(p. 138, ed. 1877)

Cerinţele lexicale faţă de limba traducerii se împletesc direct cu necesitatea unei prezentări accesibile şi clare a imaginii originalului. De aceea, dacă echivalarea în românește a cuvintelor „dead and turned to clay" prin „devenit pămînt" nu alterează sensul, în schimb „Astupă poate o gaură de vînt" pentru „Might stop a hole, to keep the wind away" este formală, mecanică şi în consecinţă ilogică, în afara sensului concret al versului, care de fapt exprimă : „Astupă o gaură pentru a ţine vîntu-n loc".

Varianta din ediţia 1922 este totuşi mai inspirată ; deşi şi aici se pierde seva poeziei shakespeariene. Or, în *Hamlet* „poezia" este elementul vital de neînlocuit [1], care, despuiat de încărcătura sa emoţională, transformă piesa într-o melodramă :

Măreţul Cesar, mort şi făcut scrum,
Astupă poate-o gaură acum.
Un lut ce lumea îngrozi, cîrpeşte
Peretele ce-al iernei ger goneşte!
(p. 178—80)

Limbajul lui Hamlet mai colorat şi mai bogat din punct de vedere lexical, în comparaţie cu celelalte personaje, redă perfect personalitatea eroului, viaţa sa spirituală, conflictul dramatic interior generat de lupta dintre certitudine şi îndoială, între aspiraţie şi neputinţă, ce-i stăpîneşte existenţa şi-l face să fie în piesă parcă mai strălucitor şi sclipitor în ironia sa cînd îi caracterizează pe alţii. De remarcat este talentul prinţului danez de a da caracterizări laconice diferitelor personaje cum sînt Polonius, Osric etc., nimicitoare prin adevărul lor.

[1] Vezi, F. E. Halliday, *Tragedies and Quasi-Romantic Comedies*, în *The Poetry of Shakespeare's Plays*, London, 1964, p. 133—134.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum surprinde caracterul lui Osric, de exemplu, în cîteva cuvinte :

He *did comply with his dug before he sucked it !*

(act. V, sc. 2, v. 198)

tradus inexact, neinspirat de Stern în ediția din 1905 :

Osric a făcut nazuri înainte de a suge

căci nu este vorba aici de faptul că Osric era mofturos, ci de impresia dezgustătoare pe care el a făcut-o asupra lui Hamlet intrînd în cameră, făcîndu-și necontenit și exagerat reverențe cu pălăria în mînă și cu lingușirea de curtean viclean în suflet. Deci, Hamlet îl caracterizează plastic arătînd că această „muscă de apă", cum îl numește tot el, este ridicol și odios, atitudine pe care Stern o intuiește întocmai în versiunea finală : „El a făcut nazuri cu țîța,'nainte de a suge dintr-însa" (p. 193).

Se pot semnala însă și unele inadvertențe în traducerea lui Stern. În finalul piesei, de pildă, cînd Hamlet moare, acesta spune prietenului Horațio :

I am dead, Horatio. *Wretched queen, adieu !*

(act V, sc. 2, v. 350)

vers transpus în românește :

Horațio, mor. Regină zvînturată, adio.

(p. 155, ed. 1877)

Echivalarea expresiei : „Wretched queen, adieu !" prin „Regină zvînturată, adio", în loc de „Adio, biată mamă !", care redă de fapt substanța textului original, este în contradicție cu sensul întregii piese, căci aceste cuvinte de la sfîrșitul operei au o anumită semnificație. Tragedia *Hamlet* are la bază, după cum se știe, și conflictul sufletesc dintre marea și neîncetata iubire a eroului pentru mama sa și rănirea sensibilității sale morale, prin fapta ei degradantă.

Asimilarea integrală și nealterată a ideilor dramei în ansamblul ei este serios îngreunată în lectură de astfel de inadvertențe, de felul incorect de transpunere din punct de vedere gramatical. Întortochierile sintactice, incoerența, lipsa de claritate în gîndirea exprimată de către traducător creează confuzii în înțelegerea sensului,

Scanned with OKEN Scanner

semnalate cu competență și temei de către A. D. Xenopol încă la apariția primei versiuni. Retușările aduse în edițiile 1905 și mai ales în cea finală sînt numeroase, ele apropie traducerea în sensul armonizării ei cu originalul, deși nici aceasta din urmă nu este lipsită de formulări curioase. Întîlnim în paginile ei cuvinte stîlcite care diminuează, afectează fondul general shakespearean, analizate cu mult simț lingvistic și estetic de către Ioan Botez [1] și Petre Grimm [2].

Uneori traducerea lui Stern este infidelă, mergînd pînă la contrazicerea textului original, alteori este torțată, iar înțelesul devine ambiguu, confuz, unele pasaje n-au un sens logic. Un exemplu de acest fel sînt cîteva versuri din monologul lui Hamlet rostit la apariția duhului tatălui său, în care eroul în engleză exclamă :

What may this mean,
That thou *dead corse,* again *in complete steel,*
Revisits thus *the glimpses of the moon,*
Making night hideous, and *we fool of nature*
So horidly to shake our disposition
With thoughts beyond the reaches of our souls ?
(act I, sc. 4, v. 51—56)

Sentimentul de groază pe care-l încearcă eroul este accentuat prin epitetele : „dead corse" = „cadavru", „complete steele" = „împlătoșat", epitetul „hideous" = „hidos" și mai ales prin imaginea „glimpses of the moon" = „licăriri de lună". Acest fior de groază, de consternare trăit intens de către personaj pălește considerabil în românește, sensul versurilor în sine ne apare azi lipsit de claritatea necesară, în această formă :

Ce să însemne oare
Că tu, trup mort, vii în deplin oțel,
Să vizitezi ear licurirea lunei,
Și noaptea schilodind-o, nouă, proștii
Naturei, să ne zgudui firea cu

[1] *Shakespeare în românește,* în *Viața românească,* Iași, 1923, p. 277—294.
[2] *Op. cit.,* p. 352—354.

Scanned with OKEN Scanner

Gînduri teribile, care covîrşesc
Inteligenţa sufletelor noastre ?
(p. 26, ed. 1877)

„Deplin oţel“ pentru „complete steel“, „licurirea“ = „glimpses“, „schilodind-o“ = „hideous“ sînt suficiente, credem, pentru a ilustra improprietatea termenilor din textul lui Stern ca şi lipsa de logică în structura frazei şi tonalitatea ei.

Lexicul folosit de Stern este destul de sărăcăcios, cu un pronunţat iz arhaic (avem în vedere nu numai versiunea din 1877, ci mai ales pe cea finală din 1922), lipsit de culoarea, de nervul şi suflul dramatic caracteristice capodoperei shakespeareane. Doar cîteva exemple de cuvinte stîlcite, arhaisme, neologisme şi regionalisme : „cioclu“, „insolniţa“, „promontor“, „polog“, „pestilenţială“, „usul“, „cancru“ etc., dintre care multe sînt create de către traducător.

Deşi destul de rare, întîlnim apoi şi formulări supărătoare, care în mod firesc nedumeresc : „Nu da o limbă gîndurilor tale“ (p. 21), „că nu te înţelegi aşa de clar“ (p. 22), „tencuiala palidă a gîndirii“ (p. 99), „în cinstea ei, nici o sănătate veselă nu se va bea în Danemarca“ etc. (p. 35).

Ceea ce caracterizează această traducere *Hamlet*, cu cele trei variante ale ei, este senzaţia de poezie „tradusă“, nefirească, derivată din dificultatea nedepăşită de a transmite limbajul poetic hamletian de către un traducător în a cărui optică esenţial în traducere este nu conţinutul, ci forma exterioară a operei literare. De fapt încă nu exista conştiinţa traducerii artistice, fiind mai pronunţată cea a fidelităţii integrale faţă de text.

În ciuda unor scăpări de acest fel, oarecum fireşti, dacă avem în vedere epoca în care a fost realizată, versiunea hamletiană datorată lui Stern şi-a cîştigat o largă audienţă la public, fapt confirmat de cele trei ediţii succesive, constituind fără îndoială un util şi efectiv mijloc de iniţiere în creaţia shakespeareană. Strădania traducătorului de convertire în româneşte a întregii piese, într-o structură şi expresivitate poetică, deşi nu de o ţinută estetică şi stilistică deosebit de elevată, ci pe mă-

Scanned with OKEN Scanner

sura talentului său artistic modest, ne invită, totuși, la prețuire, deoarece prin realizarea lui Stern s-a făcut un serios pas spre noi încercări de echivalare artistică în românește a capodoperei Renașterii engleze.

3. Tălmăciri la început de secol

Confruntarea amplă și intensă a diverselor tendințe din peisajul nostru literar, cu deosebirile ideologice inerente, determină o scădere a interesului față de traduceri în acest început de secol. Se constată îndeosebi preferințe și înclinații pentru literatura decadentă, pentru latura morbidă a unor creații de inspirație trivială, cultivate aproape ostentativ. „Vitrina librăriilor — susține întemeiat Tudor Vianu — începe să fie inundată de traduceri a căror criterii de selecționare este valoarea comercială..." [1]

Și totuși, inițiativa particulară a literaților de gust a reușit să se impună. Datorită lor se traduc și se publică frecvent din clasicii universali, printre care, în mod firesc, și Shakespeare, față de opera căruia interesul publicului n-a slăbit nicicînd. Din păcate însă traducătorii sînt, cu puține excepții, rareori la înălțimea sarcinii asumate. Căci în timp ce Mihail Sadoveanu traducea din Turgheniev, George Coșbuc din Homer, puțini scriitori de seamă consimțeau să osteneacă la aducerea în românește a dramelor poetului elisabetan. De fapt, în optica vremii, era destul de extinsă opinia conform căreia „traducerea era apreciată ca o anexă literară rezervată diletanților și scriitorilor lipsiți de talent" [2]. Printre aceștia se numără Victor Anestin și V. Demetrius. Primul publică în „Biblioteca pentru toți", în 1908, o nouă versiune românească *Hamlet* [3], iar cel de al doilea îl imită, tradu-

---

[1] Tudor Vianu, *Ceva despre arta traducerii*, în *Gazeta literară*, nr. 25, 1955, p. 4.
[2] *Ibidem*.
[3] W. Shakespeare, *Hamlet, tragedie în 5 acte* (trad. din englezește de V. Anestin), Buc., 1908, 160 p.

Scanned with OKEN Scanner

cînd aceeași piesă cîțiva ani mai tirziu [1]. Ei își înscriau astfel numele alături de Ioan Barac, D. P. Economu, A. Stern și Grigore Manolescu în generoasa încercare de transpunere a sensurilor capodoperei shakespeareane în limba română.

Redarea valorilor poetice ale dramei, exprimate prin construcții stilistice, cînd dense, însumînd semnificații variate și adînci, cînd desfășurate în mai întinse secvențe tragice, constituie o problemă spinoasă pentru orice traducător. Fraza lapidară succedată de perioade bazate pe subordonări cu multe epitete, metafore și comparații, dezlănțuie un adevărat torent de sentimente, de o rară tensiune și frumusețe, dar adesea extrem de greu de transpus expresiv într-o limbă străină. Orice întreprindere de acest fel fiind pîndită de riscuri chiar și în cazul celor mai dotați și experimentați traducători.

E oarecum de așteptat rezultatul la care ajung V. Anestin și V. Demetrius, doi literați cam modest înzestrați artistic, în încercarea lor de a reda în proză subtilitățile poetice și stilistice cu interiorizările umane intense din *Hamlet*.

Descendent dintr-o familie de actori, după cum ni-l descoperă documentele vremii, Victor Anestin a fost un actor pasionat, care a jucat și alături de Grigore Manolescu [2], în timp ce V. Demetrius era un poet modest, ale cărui versuri „cîntă", în opinia lui George Călinescu, „viața proletară", timbrul poetic însă „e șters", cu vădite accente din poezia lui Traian Demetrescu [3]. Oricum însă numeroase romane datorate lui V. Demetrius, a căror tematică e grefată îndeosebi pe aspectele vieții cotidiene din capitală, ne dezvăluie un intelectual cu pronunțate preocupări literare, chiar dacă opera sa n-a dăinuit în timp.

Nivelul cunoașterii limbii engleze de către cei doi traducători rezultă, în mod firesc, din versiunile propriu-

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet, tragedie în 5 acte* (trad. de V. Demetrius), Buc., 1913, 180 p.

[2] Victor Anestin, *Amintiri din teatru*, Ed. 1, Brănișteanu, Buc., 1918, p. 11.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 645.

Scanned with OKEN Scanner

zise, caracterizate prin multe trăsături comune. În primul rînd, surprinde neplăcut de la început nivelul literar scăzut al încercării acestora de a transpune în românește tragica poveste a prințului danez.

Vladimir Streinu avea dreptate cînd observa că aceste tălmăciri „răspund neîndestulător chiar unor exigențe minime“ [1], datorită abundenței în erori, dintre care vom încerca să relevăm pe cele mai importante. Căci întîlnim în aceste traduceri, pe lîngă scăpări minore de tipar: „putrn“ în loc de „patru“, „spuze“ în loc de „apuse“ sau „acuasta“ pentru „aceasta“ etc., omiteri de cuvinte sau expresii frazeologice, a căror lipsă din textul românesc sărăcesc efectele artistice ale originalului.

Fondul dramatic și bogăția de idei din *Hamlet* nu au putut fi sugerate prin încărcarea frazei cu provincialisme, arhaisme, barbarisme, ce fac textul greu inteligibil. Tălmăcitorii n-au ostenit să găsească corespondentul exact în română. „Aidem“, „miști“, „caritabil“, „mimniță“, „vițiuni“, „aruncă-i ușor defecte“, „creere ciocnite“, „jeftau“, „cancanul“, „sanguinar“, „arta comesticurilor“, „cotoi“, „protege“, „socoială“ sînt doar cîteva exemple. Acestea deservesc estetica textului, care dobîndește un sens îndepărtat și rupt de semnificația concretă a originalului.

Se pot semnala și unele deficiențe de gramatică și de vocabular, ce fac stilul acestor traduceri greoi, iar sensul adesea echivoc. Iată de pildă cum sînt traduse două versuri din scena 2, actul III :

O, there be players that I have seen play and heard others praise

redate de către Anestin :

„Oh, pe cîți actori nu i-am văzut jucînd, și am auzit laudele ce le aduceau în mod public altora“.

Lăsînd la o parte caracterul confuz al propoziției, care în românește poate implica, după cum observă și C. S. Checkeley [2], sensul că actorii laudă pe alții, este lesne de observat ușurința cu care Victor Anestin a tre-

[1] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. XV.
[2] *Op. cit.*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

cut peste efortul de percepere exactă a sensului. V. Demetrius imită structura frazei, chiar și vocabularul e același. De fapt, după cum mărturisește acesta în prefața versiunii sale, el s-a folosit de „tălmăcirea din englezește" a lui Anestin și de alte surse. Din confruntarea celor două traduceri reiese însă că a utilizat cu precădere prima.

Pe de altă parte, textul românesc abundă în neologisme : „heraldică", „bioba", „cancanul", „comesticuri", „contagiuni" etc. În contextul lor concret, acestea diminuează sensul dens și metaforic al originalului.

Traducătorii români, pe lîngă faptul că adoptă o atitudine prea elastică față de textul englez, sînt cu atît mai puțin în măsură să învingă capcanele lingvistice pe care le ridică frecvent versul hamletian, lucru mărturisit dealtfel de către unul din ei în prefața traducerii sale ; „pe cît mi-a stat cu putință — afirmă V. Anestin —, m-am ținut de text ; ici și colo, unde se găsește cîte un joc de cuvinte, acolo nu am putut să înving greutatea, lucrul fiind imposibil" [1]. Într-adevăr asemenea jocuri de cuvinte din textul englez nu sînt redate adecvat de către cei doi traducători. E semnificativ în acest sens pasajul cu sfaturile lui Polonius adresate lui Laertes, al căror cod moral este celebru atît prin densitatea semantică, cît și prin coloratura lui aforistică : „Give every man thy ear but few thy voice" este doar unul dintre acestea, pe care Anestin îl reproduce în forma : „Ascultă pe oricine și prea puțin pe tine însuți" [2], iar Demetrius : „Pleacă-ți urechea la orice om și foarte rar spre tine" [3]. Dacă prima propoziție din original : „Give everyman thy ear" este redată în românește acceptabil de către fiecare traducător : „Ascultă pe oricine" (Anestin) și „Pleacă-ți urechea la orice om" (Demetrius), în schimb, cea de a doua propoziție : „But few thy voice" este receptată eronat în traducere : „și prea puțin pe tine însuți" (Anestin), respectiv „și foarte rar spre tine" (Demetrius). Exemplul acesta, la care se pot asocia desigur

---

[1] Victor Anestin, *Prefață* la William Shakespeare, *Hamlet*, Buc., 1913, p. VII.
[2] *Ibidem*, p. 29.
[3] V. Demetrius, *op. cit.*, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

multe altele, relevă faptul că tălmăcitorii aveau cunoştinţe modeste de limba engleză, fapt resimţit considerabil în versiunile lor, care nu corespund, în multe privinţe, decît unor exigenţe minime.

Tendinţa exagerată de a găsi o exprimare vioaie, alertă, proaspătă, bazată pe asocieri îndrăzneţe, i-a condus la crearea unor corespondenţe nepotrivite. În acest fel s-a ajuns adesea la o transpunere confuză. Ce poate înţelege cititorul, oricîtă bunăvoinţă ar avea, din acest text al lui Anestin : „Cu mirţi lîngă o înmormîntare şi cu cîntece funebre la o căsătorie“ [1], sau din replica lui Hamlet în textul lui Demetrius : „Te-ar costa un geamăt, dacă mi-ai ascuţi ţeapa“ [2].

Întîlnim frecvent în aceste versuri numeroase imagini modificate, care duc la o discrepanţă neobişnuită între traducere şi original. Se ştie că singurul lucru hotărîtor pentru valoarea traducerii, indiferent dacă reproduci cu mijloacele oferite de limba tălmăcirii imaginea din original sau creezi o imagine nouă, este păstrarea autenticităţii tonului şi atmosferei din original, cerinţă reclamată atît de îndreptăţit de către Tudor Vianu în articolul *Ceva despre arta traducerii* [3].

Or, în traducerile lui Anestin şi Demetrius tocmai acest aspect atît de important este neglijat. Replica lui Polonius dată lui Reynaldo la începutul scenei 1, actul II, este un exemplu ilustrativ : „Pe legea mea, nu, dacă ştii să păstrezi o măsură în aceste acuzări. Astfel nu-l vei acuza de defectul că este obraznic, nu, acesta nu e gîndul meu ; aruncă-i uşor defecte, aşa ca ele să pară numai urmările libertăţii“ [4], este echivalarea incoerentă, greoaie şi lipsită de nerv dramatic a originalului :

> Faith, as you may season it in the charge,
> You must not put another scandal on him,
> That he is open to incontinency,

---

[1] Victor Anestin, *op. cit.*, p. 17.
[2] V. Demetrius, *op. cit.*, p. 96.
[3] *Gazeta literară*, nr. 25, 1955.
[4] Victor Anestin, *op. cit.*, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

That's not my meaning, but breathe his faults
so quaintly
That they may seem the taints of liberty
(V. 28—32, p. 90),

pe care Demetrius înțelege să-l redea în românește în acești termeni, cu nimic mai inspirați decît cei ai predecesorului său : „Pe legea mea, nu, dacă știi să păstrezi o măsură în acuzări. Astfel nu-l vei acuza de cusurul obrăzniciei. Nu, acesta nu e gîndul meu ; aruncă-i defecte ușoare, așa ca ele să pară numai urmările libertății." [1] Distonează supărător în cele două texte românești frecvența negației „nu", inexistentă în 3 din cele 5 versuri originale și în total dezacord cu sensul propozițiilor implicate. După cum neobișnuită este echivalarea : „obraznic" pentru „incontinency", „urmări" pentru „taints" și cu atît mai mult „aruncă-i ușor defecte" pentru „breathe his faults so quaintly".

O tendință similară domină și momentele de tensiune dramatică în care găsim o mult prea pronunțată diluare de sens, dintre care alegem încă un exemplu, credem, ilustrativ. Întîlnirea dintre Hamlet și Gertruda, actul I, sc. 2, este de un intens zbucium sufletesc ; eroul shakespearean arată mamei sale mîhnirea și dezgustul său profund față de cele întîmplate :

'Seems', madam ? nay, it is ; I know not 'seems',
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor curstomary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly : these indeed seem,
For they are actions that a man might play,
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe.
(v. 76—86)

Pasajul își pierde fiorul dramatic în traducerea lui Anestin : „Mi se pare, doamnă ? Oh, nu. Nu mi se pare.

[1] V. Demetrius, *op. cit.*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

Nu mantaua mea neagră ca cerneala, iubită mamă, nici acest costum obişnuit la marele doliuri, nici răsuflarea şuierătoare a respiraţiei silite, nu, nici pîrîul cel abundent al ochilor (nesecat), nici înfăţişarea întristată a figurei mele, nu toate aceste forme, moduri şi aparenţe ale durerei pot să mă arate ce simt în adevăr. Asemenea lucruri, da, sînt aparente, căci sînt acţiuni pe cari oricine poate să le joace, dar în fundul inimei am mai mult decît pot să arăt ; cele dintîi nu sînt decît podoabele aparenţei durerii." [1] Faţă de Anestin, la Demetrius găsim doar două minore substituiri, care nu schimbă cu nimic atmosfera generală a replicii.

Traducătorilor le lipseşte înţelegerea nuanţată pentru imagine şi sensibilitatea necesară faţă de ideile dramaturgului englez şi interpretarea lor adecvată în româneşte. Înlocuirea imaginii din original cu altele mai şterse, lipsite de culoare, face să păleasca prea accentuat frumuseţea celor din drama engleză, dăunează textului şi falsifică intenţiile autorului.

Înlănţuirea de improprietăţi în exprimare : stridenţe, pleonasme şi siluiri de cuvinte : „marele doliuri", „podoabele aparenţei durerei" etc. nu atestă sensibilitate artistică şi o concepţie clară asupra implicaţiei unei traduceri. Metaforele : „nici pîrîul abundent al ochilor" (Anestin), „nici pîrîul nesecat al ochilor" (Demetrius), sau comparaţia : „neagră ca cerneala", plastice şi cerute în mod necesar pentru adîncirea sentimentului de durere al eroului, sînt în contextul general realizări minore ale traducătorilor.

În timp ce frecvenţa unor interjecţii şi vocative scurte, inexistente în original, nu sporeşte calitatea literară a acestor versiuni. Dimpotrivă, ele trunchiază exprimări ample şi dense, pline de conţinut dramatic. Exemple : „Semne ! Hm ! Aşa ! Ei !... ei !... ah. ... ah ! băieţi" ! etc. şi alte multe s-ar putea adăuga.

Valoarea literară a tălmăcirilor este pusă în umbră, de lipsa de expresivitate a limbajului, motiv pentru care cea a lui Anestin a fost numită pe drept cuvînt : „tălmă-

[1] V. Anestin, *op. cit.*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

cine schiloadă“ [1]. Stilul gazetăresc, dezlînat și greoi, încărcat cu neologisme, este străin atmosferei tragediei shakespeareane. Imaginea atît a lui Hamlet, cît și a celorlalte personaje prezentată de V. Anestin și V. Demetrius este astfel relativ falsă și lipsită de adîncime și culoare.

Deși valoarea literară a acestor traduceri este discutabilă și limitată, ele au totuși meritul de a fi urmat în întregime textul shakespearean, alăturîndu-se celei realizată de Stern și contribuind într-o formă modestă la cunoașterea capodoperei la noi.

Pentru a întregi panorama traducerilor românești din *Hamlet,* se cuvine să menționăm și versiunea manuscriptă a lui Constantin-Popescu-Azuga, [2] prezentată pentru premiul „Năsturel“ în 1913, cercetată minuțios de către Vladimir Streinu [3] și Al. Duțu [4]. Bazată pe o documentație vastă și realizată după original, tălmăcirea este superioară în multe privințe versiunilor lui Anestin și Demetrius și o egalează în multe momente pe cea a lui Stern. Totuși, ea n-a întrunit calitățile necesare, în fața exigențelor formulate de cultura noastră, pentru a fi premiată și în consecință publicată.

Dar indiferent de genul și calitatea acestor traduceri, o nouă constatare se impune. În acest început de secol, ideile capodoperei shakespeareane devin accesibile cititorului român și pe alte căi, și anume prin traduceri fragmentare sau adaptări ale unor scene, acte publicate în cotidiene, reviste și periodice de mare circulație, cum sînt : *Flacăra, Teatrul, Universul literar, Rampa* etc.

Din peisajul variat și inegal al versurilor tălmăcite sau adaptate, se detașează predilecția pentru monologuri, unele oferite publicului cititor în mai multe versiuni. În acest sens celebra meditație hamletiană asupra morții : „To be or not to be“ a avut cel mai larg ecou, punînd la încercare talentul a numeroși tălmăcitori. Ne vom re-

---

[1] Adolph Stern, *Shakespeare în românește,* în *Adevărul literar și artistic,* 11 febr. 1923, p. 2.
[2] Biblioteca Acamediei R.S.R., Ms. rom. 4923, 128 p.
[3] *Op. cit.,* p. XV—XVI.
[4] *Op. cit.,* p. 130—131.

Scanned with OKEN Scanner

feri doar la o tentativă de acest fel, considerînd că aceasta va fi în măsură să sugereze acțiunea de propagare a ideilor dramei sub această formă în sfere largi de cititori, cu atît mai mult, cu cît ea aparține unor poeți și oameni de artă de un prestigiu evident ca : St. O. Iosif, A. Toma, Ștefan Braborescu și mulți alții.

Cunoscut și apreciat ca una dintre cele mai frumoase reflecții filozofice ale gîndirii umane, monologul „to be or not to be" exprimă vibranta și patetica trăire a eroului, întreaga revărsare a sufletului său copleșit de gravele sensuri atît ale menirii omului în lume, cît și de fiorul incertului destin de după moarte. Meditația hamletiană asupra problemelor pe care le implică existența susține întru totul afirmația că tragedia eroului relevă în fond „tragicul mister al vieții" [1].

Transpunerea acestui conținut, atît de palpitant și măiestrit exprimat, într-o limbă străină implică respectarea mijloacelor stilistice și a procedeelor retorice folosite de scriitorul renascentist pentru a reda această stare de intensă combustiune internă a eroului.

Exemplar este efortul poetului St. O. Iosif în acest sens. Cititor pasionat al creației shakespeareane încă din tinerețe, poetul ardelean era și un asiduu și înzestrat traducător al acesteia. Pe lîngă transpunerea pieselor *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară,* în versiuni admirabile, neîntrecute pînă azi în calitățile lor stilistice și literare, St. O. Iosif a manifestat un interes cu totul special pentru tragedia *Hamlet,* ale cărei idei sublime și generoase a avut norocul să le audă rostite de către celebra Sarah Bernhardt pe scena parisiană [2].

Se pare că poetul a tradus în întregime capodopera lui Shakespeare, folosind atît versiunile germane, cît și originalul englez [3], dar, din nefericire, manuscrisul s-a pierdut. Oricum însă, monologul „to be or not to be", pu-

---

[1] Caroline Spurgeon, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies,* în *Shakespeare Criticism, 1919—1936,* Oxford, 1963, p. 28.

[2] Simion Bărbulescu, *Comentarii critice,* E.P.L., Buc., 1969, p. 288.

[3] Cf. Al. Duțu, *op. cit.,* p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

blicat în revista *Flacăra* din 1913, este un argument în plus al pasiunii sale față de această creație nemuritoare.

În contextul tematic general al dramei, monologul are o pondere și semnificație cu totul deosebite. El reprezintă pentru erou un moment de gravă stare dilematică, de incertitudine asociată cu o accentuată tensiune sufletească reflectată în felul de verbalizare a gîndurilor și sentimentelor. Limbajul acestor adevăruri simple și esențiale este la rîndul lui de o mare simplitate. Învesmîntarea stărilor sufletești ale eroului este pe alocuri metaforică, cu aluviuni poetice, realizate prin cuvinte uzuale aparținînd limbajului comun.

Impresia ce se degajă din versurile acestui monolog este tensiunea de teroare și disperare trăită de erou și subliniată prin propoziții care redau esențialul, ceea ce este predominant în mintea sa.

> *To be or not to be,* that is the question
> Whether'tis nobler in the mind *to suffer*
> *The slings and arrows of outrageous fortune*
> *Or to take arms against a sea of troubles,*
> And by opposing end them ?
> (Act III, sc. 1, v. 56—60)

Semnificativă ni se pare insistența repetiției sinonimice : „to die ; to sleep", un laitmotiv ce domină întregul monolog sugerînd o revenire obsesivă a eroului la aceleași gînduri care stăruie cu o adîncă și tulburătoare intensitate în mintea sa sub tirania asprimilor vieții. Marea dilemă hamletiană, redată prin cele două infinitive : „to be or not to be" asociată cu un intens chin sufletesc, susținută stilistic și prin vigoarea expresivă a imaginilor : „to suffer the slings and arrows of outrageous fortune", este scoasă în relief cu aceeași forță sugestivă de către St. O Iosif : „Să înduri săgețile și loviturile ursitei crunte", sau „to take arms against a sea of troubles", intuită nu mai puțin de poetul român : „Să te'narmezi în contra oceanului de chinuri".

Fuziunea dintre termenul concret și cel abstract creează în acest monolog acel amestec de reprezentări, unele

Scanned with OKEN Scanner

situate în planul sensibilității imediate, altele în acela mai îndepărtat și mai umbrit de ecourile tragice. Percepția estetică se împarte între senzația arderii interioare a eroului în descifrarea vicisitudinilor vieții, a urii și patimii obscure din societatea sa, ale cărei consecințe se reflectă în suferința ființei umane, și sentimentul că totul e sortit să se înscrie într-o finalitate inevitabilă, dincolo de care „the rest is silence".

Inegalabila artă shakespeareană constă tocmai în organicitatea versurilor care exprimă un astfel de conținut :

...*To die ; to sleep,*
No more and by a sleep *to say we end*
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to ; *'tis a consumation*
Devoutly to be wished, *to die, to sleep ;*
To sleep : perchance to dream ; ay, there's the rub ;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause ; there's the respect
That makes calamity of so long life ;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That pacient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin ? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country, from whose bourn
No traveller returns...

(Act III, sc. 1, v. 61—80)

Aruncînd o privire asupra acestor versuri, constatăm că amărăciunea eroului nu este liniară, ea se înteţeşte în mod progresiv, meditația sa prinde accente tulburătoare, fiind uneori extrem de condensată cu ajutorul unor

Scanned with OKEN Scanner

repetiţii verbale, metafore şi expresii ideomatice receptate cu mult simţ stilistic şi estetic de către St. O. Iosif :

Să mori. Să dormi. Atît — nimic mai mult.
Prin somn noi punem capăt suferinţei
Şi miilor de chinuri moştenite
De carnea noastră-n chip firesc. E un ţel
Spre care-ar trebui cu dinadinsul
Să năzuim... Să mori ! Să dormi ! Să dormi,
Ori, poate, să visezi !... Aici e greul :
În semnul morţii cine ştie oare
Ce visuri pot să ni s-arate, dacă
Vom fi scăpaţi de tulburarea vieţii ?
Aceasta-l pune pe-orice om pe gînduri.
Aceasta-i întîmplarea care face
Blestemul unei vieţi prea-ndelungate.
Cine-ar răbda batjocurile vremii
Şi biciul ei, urgia asupririi,
Dispreţul îngîmfaţilor, tortura
Amorului respins, călcarea legii,
Neruşinarea celor tari, ocara
Ce meritul o capătă din partea
Nemerniciei, cînd ar şti că poate
Numai c-un ac să scape-n veci de toate ?
Cine-ar purta povara şi-ar mai geme
Şi-ar asuda din greu sub truda vieţii,
De n-ar fi temerea de-acel ceva
Ce este după moarte, de acel
Tărîm necunoscut de noi de unde
Nici un drumeţ nu se mai reîntoarce.

Traducerea se impune în primul rînd prin exactitate. Poetul reuşeşte să găsească echivalenţe româneşti care acoperă strălucit sfera cuvîntului englezesc : „natural“ devine „moştenite“, „consumation“ = „ţel“, „mortal coil“ = „tulburarea vieţii“ etc. Fluenţa poeziei este foarte apropiată de cea din engleză, cu un admirabil simţ al ritmului, traducătorul dă versului românesc aproape aceeaşi cadenţă. Căci forma versului din traducere respectă coloritul imagistic şi ritmul dramatic interior, printr-o sintetizare a ideii poetice într-o expresie unică. „For who would bear the whips and scorns of

Scanned with OKEN Scanner

time“ devine „Cine-ar răbda batjocurile vremii“, și exemplele pot fi, evident, înmulțite. Acest simț al ritmului îi ajută poetului român să rezolve și problemele legate de acel retorism hamletian care nu ține de cuvînt, ci de imagine în ansamblul ei.

Toate acestea își au explicația în faptul că St. O. Iosif a reușit să se transpună în trăirile eroului shakespearean prin sensibilitatea sa poetică. Aceasta ia permis să-i intuiască dimensiunile torturii sufletești și profunzimea gîndurilor pe care le transpune în limba română într-un mare grad de fidelitate artistică.

Rapida succesiune verbală de infinitive „to die“ ; „to sleep“, ale căror funcții, în această poziție, este de a ilustra într-un mod compact etapele meditației hamletiene, își găsește o echivalare fericită în traducere, în timp ce metafore dezvoltate de genul : („...to say we end“), „The heart ache, and the thousand natural shocks“ = „Suferinței și miilor de chinuri moștenite“ contribuie și în românește aproape în același fel la plasticizarea conținutului.

Sugestivă ni se pare și traducerea metaforei : „The pangs of despised love“ prin „tortura amorului respins“. După cum nu mai puțin poetică este „nerușinarea celor tari“ pentru „the insolence of office“. Exemplele de acest fel sînt numeroase.

Existența este pentru Hamlet o ardere interioară a ființei umane, declanșată și întreținută de un contrast violent între nobila aspirație umană spre a face să triumfe binele în viață și neputința împlinirii ei din cauza slăbiciunii, dar mai ales ușurinței cu care este acceptat răul în lume :

puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to other that we not know of ?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment

Scanned with OKEN Scanner

With this regard their currents turn away
And lose the name of action.

(v. 80—88)

Lexicul din aceste versuri relevă pregnant coordonatele interne ale trăirii eroului, actualizate cu sensibilitate și vigoare poetică printr-o fidelitate semantică față de original și în versiunea lui St. O. Iosif :

Voința rătăcește — așa că noi
Răbdăm mai bine răul ce ne doare
Decît să alergăm spre altele
Pe cari nu le cunoaștem. Conștiința
Ne face lași pe toți : culoarea vie
A hotărîrei piere și se stinge
Sub palidele zări ale gîndirei
Și intreprinderi nobile și mari
Sînt abătute așa din drum și-și pierd
Numirea lor de faptă.

Remarcabilă este puterea de captare a sensului concret al cuvîntului integrat apoi într-o organicitate poetică de mare fior și vibrație. Așa, de pildă, imaginea :

...the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought

primește o nu mai puțin poetică înveșmîntare în românește :

...culoarea vie
A hotărîrei piere și se stinge
Sub palidele zări ale gîndirei.

Orice traducere presupune unele modificări față de original. În situația de față traducătorul intervine numai atunci cînd situația o cere, cînd acest lucru e în favoarea textului românesc, ca de exemplu în : „And make us rather bear those ills we have“ = „Răbdăm mai bine răul ce ne doare“.

În general de o deosebită acuratețe, versiunea lui St. O. Iosif se caracterizează printr-o mare precizie și eleganță, limba este foarte potrivită sub aspectul lexicului noțional, în măsură să dea comunicării o notă de veridicitate în plus. Căci, după cum se poate constata, tră-

Scanned with OKEN Scanner

irile traducătorului român tind să se identifice cu cele ale poetului englez, iar tălmăcirea se suprapune în mare parte cu accentele dramatice ale originalului.

Atît prin frecvența, cît și prin varietatea lor, traducerile românești din *Hamlet* se înscriu printre elementele de cultură de însemnătate în ansamblul mijloacelor de propagare a ideilor lui Shakespeare în conștiința estetică a diverselor generații. Privite dintr-un punct de vedere estetico-literar, ele sînt dovezi de cunoaștere și prețuire a acestei opere a cărei receptare se va intensifica și nuanța în deceniile ce vor urma.

4. O versiune teatrală

Dacă în secolul al XIX-lea operele shakespeareane au fost prelucrate masiv atît în traduceri, cît mai ales în montările scenice tocmai din cauza lipsei de cunoaștere a specificului teatrului elisabetan, relativ recent s-a făcut lumină în evaluarea măiestriei lui Shakespeare ca poet al teatrului, în studierea și înțelegerea creației sale ca un proces conștient supus regulilor și convențiilor elaborate și acceptate de teatrul și publicul vremii sale. „Pînă în clipa de față — susținea întemeiat Heinrich Heine —, actorii britanici au înțeles din Shakespeare doar caracterizările, cîtuși de puțin poezia și cu atît mai puțin arta“ [1]. S-a neglijat atîta vreme un adevăr pe cît de simplu în aparență, pe atît de plin în semnificații concrete pentru interpretarea operei sale. Shakespeare e unul dintre acei dramaturgi a căror carieră dramatică s-a împletit organic cu cea de actor și regizor. Tripla calitate implica în sine avantaje certe. A scrie pentru repertoriul unei trupe teatrale dispusă și pregătită special pentru a suplini sau depăși greutățile textului dramatic, trupă din care tu însuți faci parte, este cu totul altceva decît accepția obișnuită a calității de dramaturg. Arta shakespeareană de a varia stilul operei în vederea dez-

[1] Heinrich Heine, *Fetele și femeile lui Shakespeare*, 1838, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice* trad. de M. Isbășescu, E.L.U., Buc., 1964, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

voltării rapide a personajului [1] era însoțită de o manieră și mai subtilă prin posibilitatea intervenției directe a autorului — subiect și obiect — în interpretarea scenică. Actorul lucra în acest caz pe textul original ieșit direct din mîna autorului și tot sub îndrumarea acestuia, cel mai în măsură să-l prevină pe interpret unde anume a infiltrat în exprimarea sa valori de sugestivitate lingvistică și estetică, de ritm al frazei etc., spre a le putea transmite cu mai multă ușurință și forță expresivă spectatorului.

Consecința firească a unei astfel de conlucrări se concretiza într-un efect scenic ale cărui semnificații estetice se reflectau direct, cu eficiență, dar și complex, în conștiința spectatorilor elisabetani. Căci sub o asemenea îndrumare scenică, un interpret de talent putea salva cele mai întortocheate replici, printr-o pronunțare armonios intonată și accentuată, prin punerea în joc a calităților vocale și emotive. Mai ales că arta dicțiunii era încă de atunci unul din secretele principale ale vitalității teatrale din vremea Renașterii engleze, formulată în termeni atît de sugestivi și clari de către Hamlet în sfaturile date actorilor.

Evoluția concepțiilor moderne despre regie, scenografie și arta spectacolului a facilitat o mai nuanțată înțelegere a specificului teatrului shakespearean. Din punct de vedere al mijloacelor de expresie dramatică, lipsa pauzelor, varietatea ritmurilor, coloritul bogat adus de personajele shakespeareane angrenate într-o acțiune desfășurată pe mai multe planuri solicitau din plin imaginația spectatorilor elisabetani, iar absența cortinei permitea succesiunea rapidă și organică a scenelor.

Multe din interpretările moderne nutresc împlinirea unui obiect similar, dar desigur cu mijloace dramatice diferite, deoarece cu totul altfel se petrec lucrurile atunci cînd piesele shakespeareane sînt traduse într-o limbă străină. De aceea, o dată cu adîncirea și specializarea interpretării teatrului shakespearean, calitatea traducerii

---

[1] Vezi Moruzov M., *On the Dynamism of Shakespeare's Characters*, în *Shakespeare in the Soviet Union*, Moscow, 1964, p. 84—113.

Scanned with OKEN Scanner

din opera poetului capătă o importanță covîrșitoare pentru eficiența și calitatea artei spectacolului.

În mai toate culturile europene secolul nostru surprinde în linii mari două tendințe în munca de tălmăcire : una care urmărea transpunerea cît mai firească a valorii literare a textului original și cealaltă care ținea seama și de exigențele teatrale complexe pe care tindea să le împlinească într-un grad de fidelitate cît mai mare.

O îmbinare strînsă a celor două tendințe împletite cu scopul realizării unui text atît de valoare literară autentică, cît și cu virtuți scenice practice este un obiectiv ideal, care se realizează cu destulă greutate și în alte culturi. [1]

Vigoarea metaforei shakespeareane, cu încărcătura ei emoțională specifică celor mai simple versuri, face ca dialogul, element eficace în dezvoltarea și portretizarea personajelor sau în crearea atmosferei dramatice, să aibă un rol îndoit : unul practic și altul poetic, aspecte a căror realizare unitară, armonioasă într-o traducere este destul de anevoioasă. Căci ea implică, pe de o parte, transpunerea unui limbaj nuanțat în arhitectonica lui poetică și pe de alta, vizează necesitatea scenică practică : replici fluente, firești, clare și cît mai eficiente. [2]

În perioada dintre cele două războaie mondiale, arta spectacolului înregistrează la noi un reviriment considerabil, concretizat printr-o dinamică înnoire a mijloacelor de expresie scenică sub îndrumarea unor personalități artistice marcante ca Paul Gusti, Soare Z. Soare, George, Vraca, Aristide Demetriade și mulți alții.

Ca o consecință firească a creșterii valorice a spectacolului scenic, oamenii de teatru, regizori, actori și public deopotrivă devin mai pretențioși în privința limbajului scenic și tot mai exigenți față de calitatea unei traduceri, teoretizată atît de insistent în presa vremii. „Încă ne lip-

---

[1] Vezi Toshikazu Oyama, *Investigate Committee on Shakespeare Translation*, în *Proceedings of the World Shakespeare Congress*, Vancouver, August 1971, Edited by Clifford Leech & J.M.R. Margeson, University of Toronto Press, p. 275—279.

[2] Dragoș Vrînceanu, *Note pe marginea unor traduceri de teatru*, în *Gazeta literară*, nr. 35, 1963, p. 6.

seşte o transpunere completă şi autentică a operelor shakespeariene", observa Nicolae Iorga în 1927 [1]. Se formulau, printre altele, cerinţe ca traducătorii să ţină seama şi de ritmul alert şi vioi al spectacolului, de eficienţa dialogului pe scenă. Se preconizau în acest fel versiuni „teatrale", a căror structură şi atmosferă tindea spre asamblarea textului original al dramei pentru scopuri strict scenice. În acest fel raportul regizor-traducător acorda o mare pondere muncii celui din urmă, gustului său estetic şi dramatic, dar nu excludea desigur aportul regizorului la individualizarea scenică a personajelor şi, o dată cu ele, accentuarea fondului dramatic plin de semnificaţii multiple.

O astfel de prelucrare teatrală este şi versiunea românească *Hamlet* [2] realizată în 1923 de D. Protopopescu pentru Naţionalul bucureştean, la sugestia lui L. Rebreanu şi publicată ulterior, în 1938, respectiv 1942 în ediţie revizuită. Demnă de subliniat este intenţia traducătorului de a urmări, după propria-i mărturisire : „...linia de mijloc între un Shakespeare poetic — aşa cum a fost ca nimeni altul — şi un Shakespeare teatral..." [3]

Autor de studii, eseuri şi articole despre teatrul şi literatura engleză, literat fin şi de gust, de o vastă formaţie spirituală, Dragoş Protopopescu îşi asocia efortul şi în cadrul iniţiativei „unui Shakespeare integral în româneşte" lansată de către Liviu Rebreanu şi susţinută cu atîta ardoare de către Nicolae Iorga şi George Călinescu. Deşi n-a putut împlini o asemenea necesitate a culturii noastre, totuşi cele 11 versiuni shakespeareane româneşti, semnate de el, sînt în acest sens o contribuţie demnă de luat în seamă, iar în cadrul lor cea a lui *Hamlet* se remarcă prin calităţi literare şi dramatice evidente. Forma metrică a „blank-verse"-ului în care este redată complexa problematică hamletiană nu impune omului de litere o fidelitate înrobită faţă de textul en-

---

[1] Nicolae Iorga, *Stil şi traduceri*, în *Ramuri*, Craiova, 1927, 3—4, p. 33.

[2] Shakespeare, *Hamlet, dramă în 5 acte*, trad. din limba engleză de Dragoş Protopopescu, Buc., 1938, 195 p.

[3] Dragoş Protopopescu, *Cuvînt înainte* la *Tragica poveste a lui Hamlet, prinţul Danemarcei*, Buc., 1942, p. VII.

Scanned with OKEN Scanner

glez, ca în cazul lui Stern, Anestin sau Demetrius. Dimpotrivă, constatăm o elasticitate în concepție, o mai liberă mînuire a imaginii artistice și a expresiei în românește, fără a fi mai puțin fidel în sens decît predecesorii săi. Lingvist cultivat în arta traducerii, Dragoș Protopopescu nu evită, de pildă, comprimarea unor expresii englezești atît de numeroase și de specifice stilului shakespearean adesea intraductibil fără energice simplificări : „It harrows me with fear and wonder" (act I, sc. I, v. 43) devine „te lasă împietrit", cele două adjective „fear and wonder", ale căror sensuri se suprapun într-un grad destul de mare, sînt contopite în funcție de context în „împietrit", spre deosebire de strict literalul „mă înfioară de uimire și de spaimă" al lui Stern, care este de fapt o expresie pleonastică mai cu seamă prin declinul de vigoare de la ideea de bază a „groazei" la aceea de „spaimă" și apoi de „uimire".

În mod similar, traducătorul nu are nici o reținere față de substituirea unor expresii, cum este : „These hands are no more like" prin „seamănă ca două picături". Deși nu implică un sens afectiv, totuși această formulare este mai precisă și mai expresivă decît traducerea literală a lui Stern : „Mîinile acestea nu-și seamănă mai mult". Din mînuirea și stăpînirea în traducere a unor astfel de mijloace stilistice reiese individualizarea și autenticitatea definirii în detalii particulare a personajelor, printr-un lexic bogat, plin de culoare și suflu dramatic, slujind în mod fericit originalul. Multe pasaje excelează prin forța de exprimare a sentimentelor și gîndurilor fiecărui personaj în parte, fiind plină de culoare [1]. Traducerea unei piese de teatru este apreciată atît după autenticitatea ideilor pe care le vehiculează textul față de original, cît și după coerența și pregnanța personajelor care le întruchipează [2]. În funcție de aceste criterii, traducerea poate fi considerată izbutită

[1] G. Călinescu, *Hamlet de Shakespeare, traducerea de Dragoș Protopopescu,* în *Adevărul literar și artistic,* nr. 910, 1938, p. 17.

[2] A. Philippide, *O mare operă de cultură,* în *Scînteia,* 2 aprilie 1964, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

sau ratată artistic. Tocmai de aceea apreciem complexitatea trăirilor lui Hamlet, efuziunile Ofeliei sau chinurile Gertrudei etc. în versiunea lui Protopopescu, în care versificația are cuvenitul colorit psihologic și social, caracterizînd fidel locul și timpul acțiunii prin trăsături care lipseau traducerilor anterioare. Cum observă G. Călinescu, el „a tradus în deca și endecasilabe nerimate“ [1].

O edificare mai convingătoare și concretă asupra acestor aspecte ne sugerează detașarea cîtorva trăsături ale eroului principal. Piesa trăiește pe scenă sau în mintea cititorului mai ales prin realitatea tipologică a prințului danez. Hamlet este cel mai complex și inteligent personaj din piesă, el surprinde plăcut prin spiritul său reflexiv, extrem de mobil, prin cultura și umanismul formației sale spirituale. Viața îl dezamăgește însă, iar moartea tatălui său și căsătoria mamei sale cu Claudius i-au otrăvit sufletul, stîrnind în el tendința de persiflare. Posedînd un dezvoltat spirit de observație, el știe să-și exprime părerile despre oameni și viață într-o formă concisă, alertă și ironică.

Un exemplu de exprimare metaforică prin care personajul își ironizează interlocutorul este răspunsul lui Hamlet, jocul de cuvinte „kin“ — „kind“, redat fluent și sugestiv de către Dragoș Protopopescu în „Nepot mai mult /.../ fiu însă mai puțin“ (p. 12, ed. 1942), și mai puțin cursiv în cea din 1938 ; „Nepot, se poate... fiu, cred, mai puțin“ [2].

Shakespeare folosește inedite figuri de stil, menite să ducă la o eficientă dezvăluire a ideilor și la crearea unei profunde impresii asupra cititorului sau spectatorului [3]. Marea lui putere de redare a conținutului este ajutată de toate elementele de sugestie posibile, de repetiții, schimbări de cuvinte (pentru a pune în valoare anumită idee), de neprecizii intenționate etc. Iată de pildă cît de sugestiv este redat sentimentul de indignare față de

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Op. cit.*, p. 18.
[3] Vezi B. Ifor Evans, *op cit.*, p. 116—132.

Scanned with OKEN Scanner

mama sa, încercat de erou în actul I, sc. 5, după dispariţia duhului tatălui său :

O most pernicious woman !
O villain, villain, smiling, damned villain,
My tables — meet it is I set it down
That one may smile and smile, and be a villain !
At least I am sure it may be so in Denmark ?
(v. 105—110)

Reţin atenţia în aceste versuri repetiţia insistentă a expletivului „O villain, villain, damned villain !“ prin care se accentuează, pe de o parte, caracterul hîd al reginei, sugerat şi prin repetarea antiteticului : „Smile“ — „Villain“, prin care se obţine efectul de profundă indignare a eroului, pe de alta. Le sublinierea ideii contribuie şi superlativul : „most pernicious woman“.

Convertirea într-o limbă străină a unor versuri de acest fel nu trebuie să neglijeze mijloacele de accentuare stilistică a sentimentului încercat de către erou. Lui Dragoş Protopopescu nu-i scapă astfel de elemente esenţiale pentru calitatea unei traduceri. În scopul sugerării calităţilor poetice şi dramatice ale versiunii sale, o vom raporta la cea a lui Stern. În traducerea acestuia din urmă versurile sună :

O tu, femeie a pierzaniei !
O tu, mişel zîmbind şi afurisit !
Tăbliţe, haid' ! Va să-nsemnez în ele

Că poate-un om zîmbi, zîmbi mereu,
Şi tot fi un mişel ! — Sunt sigur încai
Că poate fi aşa în Danemarca
(p. 56, ed. 1922)

iar în cea a lui Dragoş Protopopescu :

O tu, o tu, femeie păcătoasă,
Şi tu, *netrebnic*, zîmbitor *netrebnic*,
Netrebnic blestemat ! Tăbliţele,
Să scot tăbliţele, să-nsemn în ele
Că poţi *zîmbi, zîmbi, şi fi netrebnic* !
E cel puţin aşa în Danemarca...
(p. 47)

Scanned with OKEN Scanner

Fidelitatea strictă față de structura shakespeareană a versurilor l-a făcut pe Stern să traducă precis din punct de vedere gramatical, dar în detrimentul calității poetice, în timp ce Protopopescu interpretează textul aplicînd repetarea aceluiași cuvînt, „netrebnic", de patru ori și a expresiei „O tu, o tu" pentru a întări urîțenia morală a Gertrudei, lucru ce exprimă atmosfera și sentimentul de indignare încercat intens de către Hamlet.

Credem însă că traducerea interjecției „O" din original prin conjuncția „și" este nefericită, ea nu accentuează sensul emfatic în tălmăcirea lui Protopopescu. În schimb, traducătorul recurge la o utilizare mai frecventă a propozițiilor exclamative decît în original.

Cultivînd limba română în toate laturile ei, Dragoș Protopopescu îi potențează flexibilitatea stilistică în vederea unei transpuneri artistice cît mai alese. Tălmăcitorul se dovedește nu numai un literat receptiv, dar și un om de atitudine față de textul englez, consecvent unor principii estetice bine definite. În traducerea sa, personajul shakespearean se caracterizează prin trăsături umane autentice, așa cum l-a creat Shakespeare.

Textul hamletian fiind destul de lung, sînt rare cazurile cînd regizorii îl prezintă spectatorului în întregime. De aceea este demnă de apreciat năzuința traducătorului român de a ușura sarcina regizorului, prin suprimarea judicioasă a părților neesențiale din acțiune și dialog, sporind în acest fel eficiența scenică a textului [1]. În acest scop, Protopopescu a comprimat scene sau părți din scene care nu au o finalitate dramatică bine precizată în economia acțiunii. În cazurile unde într-un monolog există versuri care nu sînt indispensabile replicii, ca sens sau atmosferă, ele sînt de asemenea omise. Articularea, sudura părților rămase este destul de armonioasă, logică și firească într-o traducere fidelă față de sens și imagine poetică. De pildă, el exclude în versiunea sa pasajul din actul I, sc. 1, în care Horațio relatează prietenului său Marcellus motivele pregătirii Danemarcei pentru război. Într-adevăr, lipsa fragmentului nu afectează structura dramatică a piesei, excluderea

[1] Vezi și C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 97—109.

Scanned with OKEN Scanner

lui este în favoarea consistenței. În mod similar și din același raționament sînt omise un număr apreciabil de versuri din scenele 1 și 2 ale actului II, în care replicile de 21 de versuri ale lui Voltimand și cea a regelui sînt tăiate, iar 6 versuri din explicația pe care Polonius o dă regelui în legătură cu dragostea lui Hamlet față de Ofelia sînt alte omisiuni semnificative.

Dar cea mai radicală intervenție o întîlnim în actul IV, trunchiat în 5 scene în ediția din 1938, și în 6, în cea din 1942, față de cele 7 din original. Nu împărtășim opinia lui C. S. Checkley [1] conform căreia comprimarea scenelor dialogului dintre Hamlet și Gertruda ar fi fără consecințe dramatice în contextul general. Dimpotrivă, considerăm că astfel de părți de un fior unic prin patetismul lor sporesc tensiunea și conflictul dramatic al tragediei, de data aceasta lipsa lor în traducere avînd consecințe păgubitoare.

În acest fel textul românesc și implicit spectacolul teatral subțiază pe alocuri, frînge acțiunea piesei și o face uneori eliptică. Nu este mai puțin adevărat însă că alteori îi asigură o acuitate deosebită, dînd fluiditate și vioiciune dialogului. Comprimarea de versuri inutile sub aspect scenic sporește concizia textului românesc fără ca sensul să sufere. Discursul fantomei din scena 5, actul I, redat numai în 26 de versuri în ediția 1938 și în 31 de versuri în cea din 1942, față de 50 din original, ni se pare justificat din punct de vedere dramatic. Operări de acest fel, la care se adaugă suprimări din monologurile și replicile lungi, sînt frecvente în această versiune. Condensarea textului a fost înlesnită adesea de posibilitatea oferită în acest sens de unele părți sau replici. În consecință, viziunea de ansamblu a piesei în această traducere are deplină organicitate. Totuși, credem că tălmăcitorul s-ar fi putut dispensa de violența cu care a îndepărtat din text, în unele cazuri, gîndurile unor personaje centrale ca Hamlet, Claudius, Polonius etc., omisiuni care n-au convenit probabil unor regizori sau actori.

---

[1] *Op. cit.*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

Destinată cu precădere interpretării scenice, versiunea lui Protopopescu implică, în mod firesc, datoria de a mijloci perceperea semnificațiilor ei majore în contactul cu publicul, iar scopul în sine motivează în fond atitudinea traducătorului.

Totuși în procesul de comprimare a dialogului într-o formă fluidă, problemă extrem de dificilă, versiunea lui Protopopescu are, cu toate calitățile ei, și pasaje caracterizate printr-un stil abrupt, printr-o atmosferă de comunicare sincopată, determinată uneori de lipsa de coeziune dramatică a dialogului. Iată cît de nefirească apare intervenția succesivă a lui Horațio (de 44 versuri), prin omiterea a două replici din original, în discuția pe care acesta o are cu Marcellus despre apariția fantomei :

Marcellus : Așa, de două ori în toiul nopții,
Trecu în pași solemni prin paza noastră.
Horațio : Cam greu să-ți dai cu mintea socoteală,
Dar drept să-ți spun, pe cît mă taie capul,
Să știți că nu-i a bună pentru țară...
Marcellus : Dar asta-i numai praf în ochii lumii...

(p. 6, ed. 1942)

Prețioase în contextul general al lucrării lui Protopopescu sînt și indicațiile scenice mai ample și mai precise decît în original, derivate fie din textul dramei, fie din vastele cunoștințe de teatru ale traducătorului asimilate și în perioada ședерii în Anglia. Cert este că ele ne apar sugestive pentru crearea atmosferei adecvate textului și contribuie neîndoios la întregirea, accentuarea sensului. Măiestria desăvîrșită a lui Shakespeare surprinde plăcut încă de la începutul piesei. Prima scenă este o adevărată capodoperă de mișcare și acțiune dramatică ; ea îl introduce direct pe spectator în atmosfera piesei și în textura sensurilor ei majore. Pentru a sugera atmosfera și dinamismul insolit al primei scene, Dragoș Protopopescu dă această indicație scenică :

„Castelul de la Elsinor. Platformă îngustă pe creneluri ; porți de turlă în dreapta și în stînga. Miezul nopții, frig, foarte întuneric. Francisco, sentinelă înarmată cu o halebardă, pășește

Scanned with OKEN Scanner

în sus și în jos. Bernardo, altă sentinelă la fel înarmată, vine din castel ; tresare la auzul pașilor lui Francisco în noapte."

Cu o deosebită artă traducătorul sugerează îmbinarea celor mai diferite tonalități dramatice în textul hamletian. Finalul din *Hamlet* prezintă, din acest punct de vedere, cea mai mare complexitate prin succesiunea ritmurilor diferite în relatarea morții Ofeliei, în scena duelului și în deznodămîntul propriu-zis, aspecte subliniate întocmai de indicațiile scenice.

Limbajul personajelor din această versiune este mai variat și mai bogat în comparație cu cea a lui Stern, cu toate că întîlnim și în tălmăcirea lui Protopopescu unele exprimări incoerente, greoaie, care surprind neplăcut. Cît de lipsită de fluență și sens este una din replicile lui Bernardo adresată lui Horațio :

> Stai jos o clipă și ne lasă
> Cu ce văzurăm două nopți de-a rîndul.
> Să dăm asalt auzului tău care
> Stă crîncen împotriva adevărului...
>
> (p. 4, ed. 1942)

În același sens sînt supărătoare cuvintele cu iz de jargon din replicile unor personaje, dintre care dăm doar un exemplu : „Hu-hu, hu-hu, hai vino, păsărică" (p. 37, ed. 1942), se adresează Hamlet lui Horațio, sau „Ha, paște murgule !" (p. 105), în altă parte.

Totuși, în ansamblu, Protopopescu izbutește să redea în mare parte metafora scenică încărcată de poezie, metrica, accentele dramatice, ritmul și supleţea versului hamletian, iar prin aceasta se dovedește el însuși un om de teatru, aducîndu-și și sub această formă contribuția concretă la propagarea mesajului dramei în românește.

5. Tălmăciri contemporane.

În ultimul sfert de veac, operele clasice sau contemporane a căror înaltă calitate literară și etică, ecou spiritual și afectiv, își află o integrare firească în univer-

Scanned with OKEN Scanner

sul și climatul epocii noastre sînt restituite azi masiv publicului cititor în traduceri de o neîndoielnică valoare literară. În acest fel cartea tradusă își exercită din plin menirea ca act de cultură și mai ales ca un oportun instrument de educare a cititorului.

Semnificativă e în acest sens frecvența traducerilor din Shakespeare a cărui operă este azi accesibilă integral în românește, multe dintre piese în mai multe versiuni. Un interes aparte prezintă în această privință tălmăcirile capodoperei *Hamlet*, a căror trăsătură definitorie este o pronunțată apropiere în sens și formă de valoarea originalului, fiind un util și efectiv act de inițiere în creația shakespeareană.

Cele cinci versiuni *Hamlet* realizate în perioada postbelică aduc un spor de migală, de erudiție și autenticitate, o exigență mai mare față de sens, de selecționarea mijloacelor de exprimare, de limbă și imagine poetică și în consecință o mai reliefată substanță și atmosferă dramatică shakespeareană. Măsura în care se realizează acest lucru diferă firește de la o traducere la alta, depinzînd de personalitatea artistică a celui care traduce, de temperamentul și educația sa. Căci traducătorul își etalează în fond prin traducere modul său de a gîndi și împărtăși atitudinea sa emoțională cititorului sau spectatorului. [1]

Versiunea *Hamlet* din 1948, realizată, în colaborare, de Maria Banuș, se remarcă prin prospețimea și vigoarea limbajului poetic, care păstrează același ton de un tragism adînc și concentrat ca și originalul. Traducerea nu este numai o mărturisire de entuziasm și aderență artistică față de autorul englez, ci și rodul unei strădanii și năzuințe spre o convertire literară adîncită a sensului capodoperei Renașterii engleze în românește.

„Shakespeare — se spune în prefața acestei traduceri — a insuflat (în opera sa, n.n.) toată adînca sa umanitate, toată conștiința sa despre om, așa cum îl putuse

[1] Vezi Eta Boieriu, *Cum am tradus „Divina Comedie"*, în *Studii despre Dante*, Buc., 1965, E.P.L., p. 257—294.

Scanned with OKEN Scanner

vedea prin prisma epocii sale și făurit de epoca sa“ [1]. Omul în concepția shakespeareană capătă dimensiuni interioare proprii, el nu mai acceptă jocul fatalității, ci opune acesteia dinamismul caracteristic ființei umane. Problematica existenței atît de nuanțat potențată se grefează pe fondul unei arte dramatice deopotrivă complexă și precis orientată.

Apare deci firesc ca o operă shakespeareană prin natura ei complexă sub aspect estetic și stilistic să fie cu deosebire greu de captat în transpunerea într-o limbă modernă. De aceea tentativele reușite în acest sens sînt demne de toată prețuirea, pentru că realizarea lor implică eforturi nebănuite.

Traducerea din 1948 se înscrie tocmai în cadrul acestor împliniri artistice ; ea se caracterizează printr-o interpretare constructivă a textului englez într-o românească viguroasă, expresivă și de mare bogăție, în care se împletesc nuanțe stilistice cu expresii plastice neașteptate. Criteriul transpunerii inteligibile și fidele a originalului, cu prețioase însușiri dramatice a dialogului, i-au atras acestei tălmăciri elogii meritate.

După opinia lui Vladimir Streinu, *Hamlet* în această versiune ni se înfățișează într-o „excelentă proză“, iar în această formă „e cea mai bună traducere românească“ [2].

Lectura textului ne introduce direct în climatul tragediei redat într-un susținut stil de elevație și rigoare a expresiei. Reține atenția din primele replici limbajul diferențiat al personajelor, convertit în românește în spiritul textului original, cu valorile sale implicite de sugestie.

Horațio, prietenul lui Hamlet, se adresează fantomei (act I, sc. 1) în acești termeni, consternat oarecum de refuzul acesteia de a-i vorbi : „Cine ești tu, care te folosești de acest ceas al nopții și de nobilul veșmînt războinic în care se arăta adesea înmormîntatul rege al Danemarcei ? În numele cerului, vorbește !“ [3]

---

[1] *Prefața* la W. Shakespeare, *Hamlet, dramă în 5 acte,* Buc., 1948, p. 10.
[2] Vladimir Streinu, *op. cit.,* p. XVI.
[3] William Shakespeare, *op. cit.,* p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

Parafrazarea cu scopul de a acoperi sensul din original este evidentă, făcută în spiritul tonalității poetice a acestuia :

> What art thou that *usurp'st this time of night,*
> Together with that fair and warlike form,
> In which the majesty of buried Denmark
> Did sometimes march ? by heaven, I charge thee
> speak !
> (v. 45—48)

Expresia „te folosești de acest ceas al nopții" pentru „usurp'ist this time of night" încheagă o imagine pe care traducerile anterioare, lipsite de forța expresivă, nu o realizau. Nici versiunile românești contemporane nu reușesc toate să plasticizeze sensul originalului fără o oarecare diluare a semnificației celor patru versuri. Iată, bunăoară, cum înțelege Ștefan Runcu să le transpună :

> Tu cine ești că furi această oră
> Și-nfățișarea de temut cu care
> Mergea la bătălie fostul rege
> Al Danemarcei ? Te conjur, vorbește ! [1]

Caracterul interpretativ al textului românesc în aceste versuri este mai pronunțat, fiind constrîns desigur de forma metrică a originalului pe care traducătorul se străduiește s-o respecte, dar oricum savoarea shakespeareană ni se pare subțiată. Echivalarea verbului „usurp'ist" prin „a fura" ni se pare forțată și în dezacord cu sensul concret, real, al verbului, care este „a folosi", „a profita", „a uza". Aceasta, cu atît mai vîrtos, cu cît verbul „a fura" în traducerea lui Runcu se referă și la versurile :

> Și-nfățișarea de temut cu care
> Mergea la bătălie fostul rege.

---

[1] *Hamlet, prinț al Danemarcei.* În românește de Ștefan Runcu, în Shakespeare, *Romeo și Julieta ; Hamlet,* E.P.L., Buc., 1962, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

Or, pare infidel spus „a fura înfățișarea cuiva", după cum nici echivalarea „înfățișarea de temut" pentru „fair and warlike form" nu pare a fi cea mai adecvată.

Modalitățile stilistice prin care Shakespeare sugerează mișcarea interioară a personajelor, complexitatea sentimentelor încercate de fiecare caracter în parte, sînt extrem de bogate în opera sa. Ele sînt intuite în general cu simț de receptivitate de către traducătoare. Se știe că obiectivul principal urmărit într-o traducere este reproducerea unității conținutului [1] și a întregului sistem de particularități stilistice pe care le prezintă originalul. În acest scop traducătorul are dreptul de a sacrifica uneori cîte ceva tocmai pentru a obține o corespondență mai unitară și mai apropiată cu orignalul. Deosebit de importante sînt însă cumpănirea și discernerea răbdătoare a elementelor stilistice care pot fi într-adevăr sacrificate în procesul traducerii. [2]

Puternica și vibranta trăire hamletiană din monologul : „O, that this, too, too solid flesh would melt", act I, sc. 2, de exemplu, capătă în românește o interpretare cu un puternic accent pe zbaterea lăuntrică a unui suflet frămîntat, într-un registru emotiv de mare bogăție și diversitate : „O, dacă această carne mult prea tare s-ar subția, s-ar topi, s-ar preface în rouă, sau dacă cel veșnic nu și-ar fi îndreptat legea împotriva uciderii de sine ! Doamne ! Cît de obositoare, rîncede, șterse, fără folos îmi par rosturile acestei vieți" (p. 33), este echivalarea versurilor :

> *O, that this too, too solid flesh would melt,*
> *Thaw and resolve* itself into a dew
> Or that the Everlasting had not fixed
> His canon' gainst self — slaughter ! *O God ! God !*
> (v. 129—132)

Observăm că în primul și ultimul vers (129—132) dezgustul și amărăciunea eroului sînt subliniate prin re-

---

[1] Al. Dima, *Valoarea reprezentativă a traducerilor și circulația lor în R.S.R.*, în *Gazeta literară*, 3, 1967, p. 1.

[2] Vezi Henri Jacquier, *Babel, mit viu*, în *Secolul 20*, 1965, nr. 1, p. 151—160.

Scanned with OKEN Scanner

petiție orientată în sensul accentuării conținutului : „too, too“ — „prea, prea“ și „O, God, God !“ — „O, Doamne ! Doamne“, care sporesc vigoarea versului în original. Sacrificarea acestor „repetiții“ în traducere atîrnă destul de mult în reliefarea sentimentului de bază, neglijarea lor îndepărtează cititorul de textul englez, diluează gravitatea ideilor, tensiunea emoțională și dramatică. Se știe că repetiția este un element fundamental al stilului shakespearean în toate piesele [1]. Or, în monologul la care ne referim, ca dealtfel în întreaga piesă, repetiții de acest fel devin un mijloc deosebit de sugestiv al accentuării pe care traducătoarele nu l-au respectat, ci le-au contopit adesea, ceea ce are inevitabil consecințe defavorabile asupra tonului, efectului și atmosferei traducerii.

Un interes particular îl prezintă în acest sens hendiadele cantitative a căror funcție de accentuare a unei calități, idei sau stări psihologice se realizează prin serii sinonimice de două, trei, patru și chiar mai multe cuvinte cu sensuri apropiate. Ele sînt folosite în cele mai diverse situații, dar mai ales în momente de mare tensiune sufletească, cum este și începutul acestui monolog, în care epitetul „solid flesh“ este întregit prin „melt, thaw and resolve“, redate inspirat prin repetarea celor trei verbe sinonimice : „s-ar subția, s-ar topi, s-ar preface în rouă“, repetare cerută în mod necesar pentru adîncirea contrastului dintre înfățișarea fizică și starea sufletească a eroului.

Comparațiile abundă în acest monolog, spre a defini intensitatea sentimentului de mîhnire a eroului. Așa, de pildă, imaginea hîdă a lumii în care trăiește îi apare eroului ca „An unweeded garden“, tradusă fidel prin „O grădină în paragină“. Portretizarea tatălui eroului realizată tot prin comparații pline de inedit și spontanei-

---

[1] Vezi Dan Duțescu și Leon Levițchi, *Limba și stilul lui Shakespeare*, în *Antologia bilingvă*, Buc., 1964, Ed. Șt., p. 16—52.

Scanned with OKEN Scanner

tate contrastează puternic cu această lume, dar mai ales cu înfățișarea dezgustătoare a lui Claudius :

So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr.

(v. 139—140)

Chipul regelui Hamlet e asemuit cu zeul soarelui, Hyperion, în contrast cu un satir care-l înfățișează pe Claudius. Sensul shakespearean este restituit în românește, printr-o traducere destul de fidelă și expresivă : „Un rege atît de luminat ! pe lîngă acesta era ca Hyperion față de un satir".

Dacă topica propoziției ar fi fost puțin inversată, s-ar fi obținut un spor de claritate : „Un rege atît de minunat ! care era pe lîngă acesta ca Hyperion față de un satir ".

De o rară frumusețe poetică și forță sugestivă este și comparația :

...So loving to my mother,
That he might not *beteem* the winds of heaven
Visit her face too roughly,

(v. 140—142)

care pune în lumină relieful moral, generozitatea regelui Hamlet. Exprimarea acestor versuri prin : „atît de iubitor cu mama, încît n-ar fi îngăduit nici vîntului să-i atingă prea aspru obrajii", departe de a distona, păstrează frumusețea, imaginea și sensul din textul englez. Adjectivul „iubitor" pentru „loving", verbul să-i atingă" pentru „beteem", cît și adverbul „prea tare" pentru „too roughly" dau o mai accentuată limpezire și culoare sensului, în comparație cu interpretarea lui Ștefan Runcu, nu lipsită nici ea de unele calități poetice :

Și-așa de bun cu mama, că nici vîntul
N-ar fi lăsat prea aspru să se atingă
De fața ei.

(p. 185)

Ceea ce face ca lectura piesei *Hamlet* să fie un izvor nesecat de desfătări și povețe este dozarea cu măiestrie neîntrecută a mijloacelor poetice. Deseori unele expresii

Scanned with OKEN Scanner

sau versuri devin de sine stătătoare, ilustrînd un concept, o idee definitorie și relevantă, sau profilul unui personaj în metafore, epitete care dobîndesc uneori valoare de proverbe. În jurul lor celelalte cuvinte sau versuri alcătuiesc numai ambianța explicativă. Iată-l pe Hamlet, de pildă, exprimîndu-și plastic în acest monolog părerea despre lipsa de integritate a caracterului feminin : „frailty, thy nam e is woman", care îl arde la gîndul că mama sa a dat dovadă de slăbiciune și lașitate. Fără îndoială că astfel de versuri sau cuvinte de bază trebuie păstrate în traducere printr-o fidelitate atît față de idee, cît și față de tonul pe care îl degajă, cerință îndeplinită și în traducerea la care ne referim : „ușurință, numele tău e femeie".

Iar comparația :

she
even she, —
O God ! a beast, that wants discourse of reason
Would have mourned longer

(v. 150—151)

este tradusă elegant, cu o elocventă putere de sugestie, prin : „Ea, chiar ea ! Doamne ! O lighioană fără minte ar fi jelit mai mult." (p. 33)

Folosirea limbii de către Shakespeare și îndeosebi în *Hamlet* excelează și printr-o conciziune, intensitate și sobrietate proprie, care i-a adus pe drept cuvînt aprecierea de „tragedie de spirit în care întorsătura expresiei și calitatea vocabularului sînt explorate în mod deosebit pe lîngă toate celelalte calități ale ei". [1]

În limbajul Gertrudei, de exemplu, observăm două particularități, și anume : predominarea propozițiilor exclamative, a frazelor scurte și eliptice, urmate de pauze, mai ales în discuția cu Hamlet. Ambele procedee exprimă intensitatea emoției, impresionabilitatea Gertrudei în fața fiului care-i cere socoteală pentru fapta ei necugetată. De pildă, cînd Hamlet îi spune că cele

[1] B. Ifor Evans, *Hamlet*, în *The Language of Shakespeare's Plays*, London, 1966, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

relatate de către el nu sînt născocirile lui fanteziste, regina exclamă :

O, Hamlet, thou hast cleft my heart in twain
(act III, sc. 4, v. 157)

stih tradus fericit și fidel prin :

O, Hamlet ! Mi-ai sfîșiat inima în două.
(p. 118)

Într-un moment atît de dramatic, Gertruda își dezvăluie amărăciunea și regretul profund față de cele întîmplate. Se vede că dojenirea de către Hamlet este necruțătoare. Să ne amintim bunăoară de replica ei în actul III, sc. 4, în care regina este stăpînită de o puternică emoție :

O, speak to me no more
These words like daggers enter in my ears ;
No more, sweet Hamlet.
(v. 91—96)

Starea de adîncă tulburare e redată sintactic prin propoziții frînte, care sînt greu de redat în proză [1]. Traducătoarele, intuind arta shakespeareană, echivalează sensul în românește prin : O, Hamlet, nu mai vorbi ! Cuvintele tale îmi străpung urechile ca niște pumnale. Destul, dragul meu Hamlet !“ (p. 115)

Demnă de subliniat ni se pare pasiunea filologică, talentul traducătoarelor, simțul ascuțit al limbii, remarcabil îndeosebi printr-o bogată invenție verbală, care le-a permis să găsească echivalențe pentru bogăția lexicală a originalului. Toate acestea, alături de interpretarea fidelă, dar și fluidă, nuanțată și suplă a originalului. Receptarea psihologică a fondului afectiv și intelectual al personajelor și transpunerea în trăirile acestora au făcut posibilă diferențierea și portretizarea stilistică în spiritul shakespearean. Astfel de trăsături relevă competență și tehnică în arta traducerii.

---

[1] Pare interesantă tendința contemporană de tălmăcire în proză a operelor shakespeariene, evidentă în mai multe culturi. (Vezi Toshikazu Oyama, *op. cit.*, p. 275—279.)

Scanned with OKEN Scanner

Apar însă, în mod firesc, și unele inadvertențe, de o minoră pondere în contextul general al lucrării, care vizează mai mult amănuntul : nesiguranțe, întorsături forțate și uneori chiar și echivalări pripite. Ex. : „to beard“ = „a mîrîi“, în loc de „a înfrunta“, sau „to roar“ = „a dărîma“, pentru „a rage“, „a mugi“ etc. Exemplele de acest fel sînt simple scăpări într-un text românesc care restituie în mare parte patosul shakespearean, vioiciunea dialogului într-o autentică potențare dramatică. Însumînd notele definitorii ale acestei versiuni, măsurăm de fapt efortul către împlinirea unui ideal artistic.

Comparația dintre această lucrare și versiunile anterioare duce la constatări îmbucurătoare și concludente pentru progresul înregistrat în tălmăcirea acestei creații. Nesiguranțele sînt înlocuite considerabil, noua versiune este mult mai apropiată de idealul artistic către care năzuiau cu atîta ardoare predecesorii. Tălmăcirea pe care am discutat-o deschide o nouă etapă destinului tragediei în cultura noastră socialistă.

Mai puțin dotat cu vervă și invenție verbală, Ștefan Runcu se remarcă totuși în tălmăcirea tragediei *Hamlet* [1] printr-o fidelitate atît lingvistică, cît și metrică față de original, versiunea sa fiind străbătută de un fior poetic de o neîndoielnică vibrație. Spirit înzestrat și abil cunoscător al limbii engleze și al tehnicii poeziei shakespeareane, el se distinge prin efortul de interpretare creatoare a fondului, redat în românește într-o formă elegantă, pe măsura capacității de receptare a cititorului de azi.

Dragoș Vrînceanu consideră că traducerea lui Runcu „găsește în punctele cele mai delicate cuvinte și fraze concise, care dau majorității secvențelor acestei tragedii o adevărată cursivitate vorbită“ [2]. Reproducem versurile

---

[1] *Hamlet, prinț al Danemarcei.* În românește de Ștefan Runcu, în Shakespeare, *Romeo și Julieta ; Hamlet,* E.P.L., Buc., 1962, p. 165—361.

[2] *Note pe marginea unor traduceri,* în *Gazeta literară,* nr. 35, 1963, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

prin care suava Ofelie conturează portretul prințului danez :

> Ce minte-aleasă s-a pierdut aici !
> Curtean, soldat și cărturar, ce minte !
> Ochi, grai și spadă. Floarea-acestui stat.
> Oglinda modei, pilda frumuseții,
> Privit de toți azi zace prăbușit,
>
> (p. 255)

care echivalează versurile :

> O, what a noble mind is here o'erthrown !
> The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
> The expectancy and rose of the fair state,
> The glass of fashion and the mould of form,
> The observer of all observer, quite, quite down.
>
> (Act III, sc. 1, v. 159—163)

Structura morală a personajelor, element esențial în traducere nu numai într-o operă dramatică, ci în orice creație destinată lecturii, se realizează destul de nuanțat în această versiune, printr-o firească potențare și subliniere a particularităților ce le individualizează în spiritul limbajului shakespearean.

În contrast cu figura atît de plină de farmec și poezie a lui Hamlet, ne apare Claudius, această personificare a filistinismului, a vulgarității, a fățărniciei, a despotismului și meschinăriei. Toate aceste trăsături ale caracterului său își găsesc reflectarea în felul lui de a vorbi. Lipsa de orizont intelectual, de adîncime sufletească și viclenia personajului sînt redate între altele și prin dialogul interior, prin confesiuni care arată că regele este conștient de hîdoșenia faptelor sale.

Să ne amintim, de exemplu, de mărturisirea pe care o face în actul II, sc. 1, unde exclamă aparte :

> O, 'tis too true !
> How smart a lash that speech doth give my
> conscience !
> The harlot-s cheek, beautied with plastering art
> Is not more ugly to the thing that helps it

Scanned with OKEN Scanner

Than is my deed to my most painted word:
O heavy burthen!

(v. 49—54)

Ponderea propozițiilor exclamative din versurile 49, 50 și 54 sugerează tocmai un moment de sinceră și profundă mustrare de conștiință a personajului, care-și dezvăluie propriul caracter, în traducere, astfel:

Drept e!
Ce bici pe conștiință-i vorba ta!
Obrajii tîrfei prea frumos boiți
Nu sînt așa urîți sub sulimanuri
Ca fața mea sub vorbele alese!
O, ce povară!

(p. 250)

După cum se poate observa, Ștefan Runcu intuiește în mare parte mijloacele stilistice prin care Shakespeare subliniază, îngroașă sensul în original. Remarcabilă ni se pare în acest sens frumusețea imagistică și limbajul sugestiv din comparația:

Obrajii tîrfei prea frumos boiți
Nu sînt așa urîți sub sulimanuri
Ca fața mea sub vorbele alese.

În schimb, sacrificarea adverbului „too" și a particulei „O" din expresia: „O, 'tis too true!", subțiază sensul emfatic al acestora, căci Claudius este mult mai adînc mișcat în recunoașterea adevărului relatat de către Polonius decît arată expresia concisă și lapidară: „Drept e!" din traducerea la care ne referim.

Caracterul urît al regelui este reliefat și prin alte mijloace lexicale, dintre care se detașează stilul retoric de o solemnitate cu totul aparte, jocul de cuvinte, vocabularul elevat prin care autorul arată tocmai goliciunea sufletească a lui Claudius. Sentimentele etalate ostentativ printr-o elocință în unele împrejurări aproape perfectă sînt numai enunțate, fără să fie trăite aievea de către personaj. Iată-l de pildă, în actul III, sc. 3, unde exclamă:

Scanned with OKEN Scanner

My words fly up, my thoughts remain below.
Words without thoughts never to heaven go.
(v. 96—97)

Puțin inspirată și lipsită de semnificația concretă a originalului pare echivalarea acestor versuri în română prin :

Cuvintele îmi zboară către cer,
Dar gîndurile mele jos rămîn,
N-ajung în cer cuvinte fără gînduri,
(p. 280)

deoarece Claudius și prin acest joc de cuvinte dorește să ascundă caracterul său superficial și ipocrit. Ce diferență apare, sub acest aspect, între sensul acestor versuri din traducerea lui Runcu și cea a lui Vladimir Streinu ! Acesta din urmă înțelege să le transmită cititorului în această formă plastică și în același timp fidelă :

Înalț cuvînt, dar gîndul e-n noroi :
Cuvîntul gol din cer cade-napoi.
(p. 217)

Substantivul „noroi“ vine cu o mare forță expresivă și sintetizează întocmai starea sufletească a lui Claudius, obsedat de murdăria crimei sale. Și alte particularități stilistice, printre care numărul mare de cuvinte cu sufixe diminutive presărate în vocabularul lui Claudius, trădează caracterul personajului. Ipocrizia, duplicitatea sa sînt evidențiate prin felul de a se adresa lui Hamlet, pe un ton familiar, afectuos. Să ilustrăm această afirmație cu trei versuri din actul I, sc. 2, în care regele simulează că nu dorește ca Hamlet să plece la Wittenberg :

And *we beseech you, bend you to remain*
Here in the cheer and *comfort of our eye,*
Our chiefest courtier, cousin, and our son.
(v. 115—117)

Tonul afectat din aceste versuri, realizat și prin forma pronominală intimă „our“, cît mai ales prin super-

lativul „chiefest courtier", „cousin", „son", este transpus și în românește de către Ștefan Runcu :

Te rog deci mult, înclină-te, rămîi
Sub raza caldă a privirii noastre,
Nepot și fiu și-ntre curteni întîiul.
(p. 184)

Este vorba deci de tălmăcirea unui procedeu stilistic, pe care-l găsim deosebit de frecvent în opera lui Shakespeare, și anume, transpunerea pe plan stilistic a contradicției dintre aparență și realitate, a unui retorism fals cu scop de demascare concretă.

Într-un sens anumit, profilul etic al lui Claudius are puncte comune cu cel al reginei, surprins laconic, în detalii sigure în două versuri :

O most pernicious woman!
O villain, villain, smiling, damned villain!
(v. 105—106)

Shakespeare îmbină în aceste versuri, ca dealtfel în întreaga piesă, cu o deosebită măiestrie, diferite tonalități dramatice, pe care o traducere ce aspiră la calitate și ținută estetică trebuie să le transmită întocmai cititorului. Din punct de vedere al semnificației cuvintelor, cele două versuri sînt transpuse de către Ștefan Runcu în spiritul originalului :

Femeie pervertită!
O, trădătorul, zîmbitorul Iuda!
(p. 206)

Imaginea Gertrudei, care a fost în stare de atîta fățărnicie, este exprimată în românește printr-un cuvînt cu o semnificație directă („pervertită"), omițîndu-se superlativul „most" = „cea mai", dar asociat cu substantive de o putere de sugestie destul de puternică : „trădătorul", „zîmbitorul Iuda" din versul următor. În acest fel caracterul fățarnic al reginei este subliniat prin substantivul „Iuda", simbolul fățărniciei. În contextul mai amplu al monologului din care am desprins cele două versuri, interpretarea lui Runcu rămîne fidelă ideilor lui Shakespeare. Ceea ce se pierde în schimb și destul de

Scanned with OKEN Scanner

păgubitor este fiorul dramatic, patosul acestor versuri realizat în original prin repetiții pline de forța sugestivă a accentuării. Repetarea cuvîntului „villain" se integrează într-o treptată acumulare de atribute : „O villain, villain, smiling damned villain", pe care Leon Levițchi și Dan Duțescu le convertesc în termeni de mare sugestie :

Femeie veninoasă !
Tîlhar surîzător și blestemat ! [1]
(p. 676)

Totuși traducerea lui Runcu se remarcă prin cîteva trăsături esențiale ce o definesc ca o realizare meritorie : simplitatea stilului, caracterul intim al tonului, modul adresării directe către cititori.

Ușurința și francheța cu care Runcu versifică pune în lumină asimilarea adîncită a universului dramatic hamletian. Mijloacele poetice și stilistice ale traducătorului sînt mai evoluate decît ale multora dintre predecesorii săi ; el reușește să transmită, deși uneori inegal, pe lîngă sensurile adesea ascunse, și vibrația izvorîtă din sensibilitatea autorului, concretizată în expresivitatea cuvîntului englez.

Interesantă, valoroasă și puțin studiată este și versiunea românească *Hamlet* datorată cuplului universitar Leon Levițchi și Dan Duțescu [2]. Angliști de prestigiu, a căror activitate în domeniul limbii și literaturii engleze se recomandă de la sine, oameni de erudiție filologică și literară, Leon Levițchi și Dan Duțescu aplică principii estetice și stilistice riguroase, ceea ce conferă acestei traduceri semnificația unei intreprinderi deosebit de meticuloase și reușite.

Surprinde plăcut în această lucrare capacitatea de a reface imaginea artistică în spiritul limbii române. Prin eleganța stilului și a vocabularului expresiv și nuanțat,

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet, Prințul Danemarcei*, în *Teatru*, Buc., 1964. E.P.L., p. 643—804.

[2] *Hamlet, prinț al Danemarcei*. În românește de Leon Levițchi și Dan Duțescu, în William Shakespeare, *Teatru*, E.L.U., Buc., 1964, p. 645—803.

Scanned with OKEN Scanner

Levițchi și Dutescu sînt întotdeauna aproape de text, ei vădesc o îndelungată familiarizare cu versul shakespearean, de aceea echivalențele nepotrivite sau expresiile forțate sînt aproape inexistente.

Aspectul fundamental și poate cel mai relevant din această traducere îl constituie dinamica dialogului, diferențierea subtilă cu mijloace stilistice în deplină consonanță cu originalul a limbajului fiecărui personaj în parte. Să ne referim de astă dată la un personaj secundar, minor, cum este Osric, unul din cele mai neînsemnate caractere ale dramei. El apare, după cum se știe, numai în actul V, avînd, printre altele, rolul de a înmîna lui Hamlet mesajul regelui în legătură cu duelul, iar apoi să țină săbiile pentru Laert și prințul danez.

În pofida locului său mărunt în acțiunea piesei, vocabularul nuanțat îl individualizează printre celelalte personaje și în românește la fel ca în original. Limbajul lui Osric — expresie fidelă a personalității sale — excelează în formule de politețe extrem de reverențioase, în forme convenționale de adresare, care trădează nota de slugărnicie a personajului. El este „un Polonius tînăr", cum sugestiv îl numește Vladimir Streinu. Iată-l de pildă cum se adresează lui Hamlet : Your lordship speaks *most infailibly* of him" (Act V, sc. 2, v. 127).

Portretul caricatural al lui Osric, redat printr-un limbaj de curte artificios, este subliniat și în traducerea lui Levițchi și Dutescu :

> Alteța-voastră vorbește despre el
> într-un chip infailibil.
>
> (v. 792)

O traducere bună implică îndeosebi o asimilare și înțelegere adîncită a conținutului de idei din textul original și a specificului măiestriei artistice a autorului. Acest deziderat, deloc de neglijat, este urmărit și îndeplinit cu prisosință de către cei doi traducători, care știu în ce măsură pot să se îndepărteze de text, ce pot să sacrifice și ce trebuie neapărat păstrat, în ce spirit trebuie făcute și unele adausuri fără a știrbi ideea sau imaginea, fără a subția sau trunchia miezul replicii. Elanul interpretativ al tălmăcitorilor este împletit cu meticulo-

Scanned with OKEN Scanner

zitatea plină de siguranță, lipsită de ezitările anterioare. Cititorul acestei versiuni și al fragmentelor din monumentala antologie bilingvă [1], unică în felul ei, își dă ușor seama că acestea sînt rodul unei aprofundări de lungă durată a operei poetului englez.

Iată, de pildă, cum sună în românește cîteva versuri din replica prin care Horațio îi relatează lui Hamlet despre misterioasa apariție a duhului tatălui său :

În timpul străjii, două nopți la rînd,
Marcellus și Bernardo l-au văzut
În ceasul mort al beznei necuprinse.
La-nfățișare — tatăl tău leit,
Împlătoșat din creștet pînă-n tălpi...
Le-apare-n față și cu mers solemn
Pășește maiestuos pe lîngă ei ;
De trei ori trece pe sub ochii lor
Uimiți și-nspăimîntați.

(Act I, sc. 2)

Imaginea din versul : „In the dead waste and middle of the night", prin forța de sugestie a sensului ei, reprezintă un aspect de bază al conținutului din aceste versuri, pe care traducătorii îl convertesc aproape în întregime în românește : „În ceasul mort al beznei necuprinse". Alegerea migăloasă, uneori intens trudnică a fiecărui cuvînt în parte, aparține tehnicii de atelier a traducătorilor și constituie puternice note individuale, motiv pentru care insistăm asupra ei.

Plină de forța evocării ni se pare și echivalarea expresiei : „Armed at point exactly, cap-a-pe" prin „Împlătoșat din creștet pînă-n tălpi". O fidelitate artistică similară față de construcția shakespeareană apare și în versurile :

...și cu mers solemn
Pășește maiestuos pe lîngă ei ;
De trei ori trece pe sub ochii lor
Uimiți și înspăimîntați.

[1] W. Shakespeare, *Antologie bilingvă*, întocmită de Dan Duțescu și Leon Levițchi, Buc., 1964, E.P.L., 717 pag.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea în românește vădește o atitudine responsabilă față de forma metrică originală, convertită în favoarea sensului, a cărui tonalitate este în deplin acord cu imaginea și ideile versurilor.

> And with solemn march
> *Goes slow and stately by them ; thrice he walked*
> By their oppressed and fear — surprised eyes.
> (Act I, sc. 2)

În schimb, dificila expresie „distiled — Almost to jelly, with the actof fear" este restrînsă la : „De groază aproape năuciți".

Asemenea comprimări în versiunea lui Dutescu și Levițchi sînt frecvente acolo unde situația o cere. În schimb, versul : „Stand dumb and speak not to him" este tradus literal prin : „Stau stei și nu-i vorbesc".

Rezultă deci că traducătorii adoptă o atitudine elastică, creatoare față de textul shakespearean, încercînd să-i pătrundă semnificația concretă a sensurilor particulare, asamblate armonios în contextul general al replicii în românește. În acest sens versul „This to me — In dreadful secrecy impart they did" oferă încă un exemplu grăitor, fiind redat prin „Mi-au povestit acestea în mare taină". După cum calitatea de conversație a versului „And with them, the third night kept the watch" se păstrează și în textul românesc : „Și-ntr-a treia noapte am străjuit cu ei", fără să substituie sensul de bază de „a veghea" din original.

Exemplele de mai sus, la care se pot alătura numeroase altele, sînt în măsură să ilustreze, credem, modul de transpunere în românește al celor doi traducători. Prin interpretarea lor în ansamblu, versiunea rămîne o mărturie a muncii pricepute, uneori admirabilă prin bogăția de epitete, de imagini și comparații ingenios îmbinate, respectînd specificul artei scriitorului englez.

Există însă în această versiune și formulări mai puțin reușite, lipsite de un potențial sugestiv, datorită selecționării grăbite a lexicului întrebuințat. Iată cum se adresează Ofelia lui Hamlet într-una din replicile scenei 2, act III : „Ești pipărat, ești pipărat. Vreau să privesc piesa" (p. 723). Egalarea sub această formă a ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginalului : „You are naught, you are naught : I'll mark the play" (v. 180), este lipsită de interpretare adecvată și se îndepărtează oarecum de sensul concret. Probabil că : „Ești necuviincios, ești necuviincios ; voi urmări doar pe actori", se apropie mai mult de firea sfioasă și de temperamentul eroinei.

Cu unele rezerve de acest fel, ce-i drept, rare, versiunea lui Leon Leviţchi și Dan Duțescu este remarcabilă prin descifrarea subtilităţilor de nuanță, prin turnarea frazei originalului în tipare românești cursive, fluente și armonioase. Este demnă de subliniat, pe de altă parte, unitatea de ton a acestei versiuni, realizată prin respectarea spiritului și a intenţiilor dramatice ale autorului.

Rezultatele acestor doi traducători, alături de cele ale lui Vladimir Streinu și Ion Vinea, sînt mărturii ale flexibilităţii și potenței poetice a limbii române.

Versiunile românești ale lui *Hamlet* realizate de Vladimir Streinu [1] și Ion Vinea [2] sînt exemplare.

Primul, poet, critic fin și de gust, dublat de un remarcabil stilist și estet, al doilea, un mare elegiac lucid, prozator și iscusit traducător. În ambele cazuri, tălmăcirea e rodul unei simbioze superioare izvorîte atît din dragostea și prețuirea pentru Shakespeare, cît și din fidelitatea spirituală față de crezul artistic și capodopera acestuia, pe care cei doi poeți români s-au străduit s-o cunoască pînă la cele mai delicate nuanțe.

Unică în felul ei, fără precedent în cultura română, este versiunea bilingvă a lui Vladimir Streinu într-o limbă expresivă, variată, de o „mare densitate a expresiei" [3], reținîndu-se îndeosebi strădania traducătorului de a desluși și restitui în românește tumultul interior și farmecul poeziei hamletiene. Intuiția artistică a poetu-

---

[1] William Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, text anglo-român, îngrijit și tradus, cu o prefață, o introducere, note și comentarii de Vladimir Streinu, E.P.L., 1965, 513 p.

[2] Shakespeare, *Teatru* în românește de Ion Vinea, Ed. Univers, Buc., 1971, p. 143—325.

[3] Ion Biberi, *„Hamlet" în traducerea lui V. Streinu*, în *Secolul 20*, 7—8, 1965, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

lui și criticului român este în măsură să recepteze într-un înalt grad de fidelitate stilul shakespearean, cu încărcătura sa verbală, dominat de o rară tensiune și frumusețe dramatică, și s-o transpună într-un mod flexibil și expresiv. Căci traducătorul respectă în mod constant principiul fidelității. După opinia lui Adrian Marino, „cuvîntul este plin, fraza gîndită, ritmul studiat vers cu vers“ [1].

De aceea, rîvna lui Vladimir Streinu de a pune în lumină valorile lexicale sugestive ale versului original, cu bogate sonorități, obligă la stimă și respect. Munca pe care criticul a depus-o nu numai pentru traducerea în sine, dar și pentru cunoașterea în adîncime a poetului, a bibliografiei critice existente despre *Hamlet* și a surselor ei a fost nu o dată subliniată de cei care s-au ocupat de această versiune [2].

În acest caz, versificatorul încercat este dublat de un editor iscusit, conștient de dificultățile legate de restaurarea textului shakespearean, de caracterul său transmis adesea defectuos. Circulația acestui text în ediții diferite, preluate în mod firesc și la noi, dintre care cea „in quarto“ din 1604 oferă, față de ediția „in folio“ din 1623, diferențe serioase atît în structură, cît și ortografierea și compartimentarea versurilor [3].

Monumentala muncă de investigare în vederea restaurării textelor shakespeareane începută cu două veacuri în urmă, deși înmănunchează eforturi uriașe, restituie și azi cititorului un text „modernizat“ progresiv, dar nu lipsit de fluctuațiile ortografice și uneori chiar de struc-

---

[1] Adrian Marino, *W. Shakespeare, Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, în *Steaua*, nr. 6, 1965, p. 121.

[2] Vezi Edgar Papu, *Ultimul „Hamlet“ în românește*, în *Gazeta literară*, nr. 19, 6 mai 1965, p. 2; Ion Biberi, *art. cit.*, p. 187—191; Adrian Marino, *art. cit.*, p. 120—122; Deleanu, Ion Andrei, *Tragedia lui Hamlet, în versiunea lui Vladimir Streinu*, în *Luceafărul*, nr. 3, 1966, p. 2.

[3] După cum subliniază cercetătorul american Cyrus Hoy, în *Textual Commentary (Comentariu textual)*, în *Hamlet*, New York, 1963, p. 99—103, ediția „folio“ din 1623 omite, pe de o parte, vreo 230 de versuri față de ediția „quarto“ 1604, iar pe de altă parte, conține 80 de versuri care nu se găsesc în ediția „quarto“ 1604. La aceste diferențe datorate faptului că ediția „quarto“

Scanned with OKEN Scanner

tură de la o ediție la alta [1]. Spinoasele probleme de interpretare autentică a textelor shakespeareane invită pe orice traducător, care se încumetă la o asemenea îndeletnicire, de a folosi „judecata unită cu bunul-gust" [2], mai ales în pasajele controversate, obscure sau neclare. În V. Streinu găsim pe filologul și esteticianul avizat, care confruntă cele trei ediții englezești de bază : Furness, Dowden, Wilson și clarifică multe incoerențe ale textului prin studierea comparativă a acestora. Criticul român scormonește și explică detalii ale căror sensuri pun în ochii cititorului adevăruri ascunse și adesea neglijate despre esența și semnificația plurivalentă a operei. Vladimir Streinu se ridică în acest fel la o înțelegere cu totul superioară a muncii întreprinse, derivată dintr-un crez artistic pentru valoare și frumos. Notele explicative, ample și erudite, sporesc claritatea acestei traduceri și prin adoptarea uneia sau alteia dintre variantele personale, posibile atît prin confruntarea lor comparativă cu versiunile europene de prestigiu ale lui A. W. Schlegel, A. Gide, B. Pasternak, cît și prin raportarea opțiunii traducătorului la tălmăcirile românești anterioare. În ambele cazuri însă deciderea sensului românesc final din versurile originale, construcții sau cuvinte izolate susceptibile de o pronunțată interpretare în tălmăcire, datorită semnificației sensului adesea ascuns sau implicat în subtext, se bazează pe explicitări laborioase, știut fiind că o idee poate fi exprimată bine numai într-un singur fel artistic, pe care Streinu îl intuiește cu competență și originalitate. Metoda traducătorului se sprijină, așadar, pe analiza meticuloasă a caracteristicilor

---

1604 a fost publicată direct după manuscrisul shakespearean, în timp ce versiunea textului „folio" a fost editată după exemplarul suflerului, cu inevitabilele modificări făcute de actori, se mai adaugă, în mod firesc, erorile comise de copiști sau editori la transcrierea textului.

[1] Vezi Ronald B. Macerrow, *The Treatment of Shakespeare's Text by His Earlier Editors, 1709—1768*, în *Studies in Shakespeare*, Oxford, p. 103—132, și William Shakespeare, *Hamlet, An Authoritative Text*, Edited by Cyrus Hoy, New York, 1963, p. 99—103.

[2] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. X.

Scanned with OKEN Scanner

formale ale operei în funcție de care se restituie în românește sensul direct prin respectarea strictă a dimensiunilor textului hamletian. Este aceasta o dovadă a probității profesionale, model pentru traducători. Imaginația poetică, simțul înnăscut al nuanței lexicale, corelată cu o profundă și temeinică judecată estetică, îi permit traducătorului să redea „blank-verse"-ului shakespearean în endecasilabul românesc, în ritmicitatea și „efectul muzical și emoțional al originalului"[1]. Frecvente sînt cazurile în care sensurile implicite ale versurilor îmbracă în română, în ciuda deosebirilor dintre cele două limbi, expresia catifelată sau grav patetică similară cu cea din textul englez. Iată spre exemplificare un vers :

În miezul plin, pustiu și stins al nopții,

echivalent românesc pentru :

In the dead waste and middle of the night.
(act. I, sc. 2, v. 199)

Uneori însă traducătorul, conștient de consecințele păgubitoare ale constrîngerii ideii, a imaginii și a expresivității poetice în acest metru de 11 silabe, alternează versul românesc cu stihuri de 12 sau chiar mai multe silabe, alternare care îi permite atunci cînd e cazul să se miște mai liber prin mulțimea ideilor hamletiene.

Întîlnirea dintre Hamlet și Horațio din actul I, sc. 2, îi dă prilejul prințului danez să întruchipeze imaginea tatălui său în două versuri :

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

Doar două cuvinte, „*upon*" (ə'p'n) și „*again*" (ə'gen) sînt bisilabice în aceste versuri, care devin în românește :

A fost un om, dar om neprețuit,
Și alt semen știu că-n veci n-am să-i mai aflu.
(p. 39)

Dacă primul vers poate fi redat prin respectarea metrului original, în schimb concizia celui de al doilea obligă

[1] Edgar Papu, *op. cit.*, p. 2.

la o parafrazare, la un adaos inexistent în original („ca-n veci"), fără a altera cu nimic însă sensul.

Edgar Papu avea dreptate cînd observa „ca o performanţă din cele mai grele", în această traducere, „faptul că translatorul n-a depăşit textul întregii tragedii decît cu cîteva zeci de versuri" [1]. Într-adevăr, faţă de versul încărcat adesea cu adjective sau expresii inutile din traducerile de la începutul secolului nostru, întîlnim aici unul cizelat, dăltuit în forme, tipare şi armonie verbală care-l apropie mult de cel original şi care degajă o adîncire a sensului, o îmbinare echilibrată între fidelitate şi elasticitate cu momente de sublimă poezie.

Descrierea romantică de către Horaţio a zorilor dimineţii de la începutul piesei :

> But look, *the morn in russet mantle clad*
> *Walks, o'er the dew of yon high eastward hill*
> (v. 165—166)

prinde aceleaşi contururi într-o imagine de o expresivitate similară şi în româneşte :

> Dar, iată, zorii-n pînze cum e spuza
> Se plimbă-n roua rumenelor piscuri
> (p. 21)

sau imaginea nefericitului prinţ danez care se constituie în româneşte aşa cum Shakespeare l-a redat prin vorbele Ofeliei, de o mare vibraţie poetică :

> Ce cuget înalt într-însul s-a surpat !
> El, ochiul curţii, paloşul oştirii
> Şi limba şcoalei celei mai vestite,
> Nădejdea-n floare-a unei ţări măreţe,
> Oglinda şi tiparul frumuseţii,
> El, vîrf al vîrfurilor, la pămînt !
> (p. 169)

Adrian Marino vorbea de „echivalenţe exacte, literare" [2] în această traducere, cu intenţia de a sugera limba

---

[1] E. Papu, *op. cit.*, p. 2.
[2] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

deosebită pe care Vladimir Streinu a creat-o pentru *Hamlet*, limbă al cărei lexic ales cu migală în funcție de semnificația concretă a cuvîntului în context arată un substanțial consum afectiv încercat de traducător la apropierea de frumusețea operei prin care a vibrat adînc. Cuvintele cu sevă și valoare poetică preluate adesea din graiul popular, expresiile concentrate și sugestive abundă în versul românesc, șlefuit pînă la cele mai mici nuanțe și articulate cu o vervă rar întîlnită :

De sînge soarele s-a stins, iar luna,
Stăpînă-a-mpărăției lui Neptun,
Cețoasă-a stat ca-n ziua de apoi.

restituie conținutul versurilor englezești prin corespondențe cumpănite îndelung :

Disasters in the sun ; and the moist star,
Upon whose influence Neptune's empire stands,
Was sick almost to doomsday with eclipse.
(act. I, sc. 1, v. 118—120)

Concentrarea în termen sugestiv „de sînge" pentru „disasters in the sun" și „luna" pentru „the moist star" arată forța de concentrare și de plasticizare a traducătorului, care folosește lexicul românesc pe baza unei selecții riguroase, în funcție de semnificația funcțională a cuvîntului în vers.

Ion Vinea mlădiază limba românească după cerința sensului shakespearean, creînd versul „într-o matrice străveche, peste semnele arhetipurilor stilului" [1], cu o mare și migăloasă concentrare asupra densității semantice. Unii scriitori, printre care și Vinea, ca dintr-o vocație specială, dintr-o afinitate față de operă, pun mare preț pe materia verbală în traduceri, pentru ei tălmăcirea este un eveniment al limbajului. Într-o concepție de acest fel, mișcarea poeziei și tonul dramatic shakespearean este întrucîtva mișcat, fără a altera însă fondul ideatic al dramei.

Iată cum sună cele trei versuri de mai sus în versiunea lui Vinea :

[1] Mircea Vaida, *Ion Vinea, traducător*, în *Secolul 20*, nr. 1, 1973, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

Prăpăd de soare, rouă-nsîngerată
Și stele-n cer cu cozi de foc, și astrul
Cel umed ce domnește peste ape
S-a-ntunecat de moarte în eclipsă.
(p. 153)

Poate unii acceptă cu greutate „prăpăd de soare" pentru „disaster of the sun" sau „S-a-ntunecat de noapte în eclipsă" pentru „was sick almost to doomsday, with eclipse", dar după cum observă Mircea Vaida, „Vinea a imaginat poetic în prelungirea textului shakespearean". [1]

Limbajul explorat cu atîta inventivitate diferențiată de Shakespeare pentru punerea în mișcare a bogăției de sentimente a personajelor își găsește în Vladimir Streinu un interpret flexibil și încercat.

Evoluția dramatică a lui Polonius, de pildă, e susținută de un lexic adecvat în funcție de situația cerută. reflexul verbal al personajului arată tocmai caracterul său de curtean lingușitor, guraliv și pedant, care sub abundența vorbelor își ascunde goliciunea sufletească pusă în lumină cu atîta pregnanță de către dramaturg [2]. Adevărata sclipire intelectuală a lui Polonius constă în arta sa de a vorbi bombastic, înflorit ; el savurează coloritul vorbelor sale și practică ostentativ jocul de cuvinte, un model verbal artificios în exprimare chiar cînd situația implică o atitudine serioasă din partea sa. Iată-l dezlănțuit într-o adevărată cochetărie verbală în scena 2 a actului II :

This business is well ended
My liege, and madam, to expostulate
What majesty should, be, *what duty is,*
Why day is day, night night, and time is time,
Were nothing but *waste night, day and time*
Therefore, since brevity is the soul of wit
And tediousness the limbs and outward flourishes,
I will be brief — your noble son is mad.
(v. 85—92)

[1] Mircea Vaida, *art. cit.*, p. 155.
[2] Vezi B. Ifor Evans, *op. cit.*, p. 120—122.

Scanned with OKEN Scanner

Abia în al nouălea vers se dezvăluie miezul problemei : „Your noble son is mad", precedat de un retorism excesiv, abundent în repetiții sinonimice perfecte : day = day ; night = night ; time = time, caracterizat printr-un balast lingvistic stufos, prin care autorul își ridiculizează personajul. Acest joc verbal al personajului cu fluctuația lui semantică este redat cu nerv și intuiție de către cei doi traducători. Vladimir Streinu :

Bun, bun de tot
Stăpîne, doamnă — acum ca să arăt
Ce-nseamnă a fi un rege sau supus,
Că noaptea-i noapte, ziua zi și timpul timp,
Ar fi să pierdem noapte, zi și timp.
Cum vorba scurtă-i sufletu-agerimii,
Iar vorba lungă trupul și podoaba,
Voi fi deci scurt — Lord Hamlet e nebun !
(p. 109)

Observăm dorința de precizie a traducătorului, de rafinare a limbii prin care încearcă să îmbrace gîndirea personajului.

Corespondențele românești găsite de Ion Vinea sînt nu mai puțin precise și pline de expresivitate :

Iată o ispravă bună,
Stăpîne-oorotitor și doamna mea,
De-ar fi să tălmăcesc ce-i maiestatea
Și ce e datoria și apoi
De ce e ziua zi, și noaptea noapte,
Și timpul timp — atunci ar însemna
Să pierd așa și timp și zi și noapte.
Fiind scurtimea sufletul gîndirii,
Iar vorba lungă trupul și podoaba-i,
Voi fi deci scurt. Prea nobilul tău fiu
E chiar nebun.
(p. 196)

Poezia în cele două versiuni românești se realizează prin înțelegerea sensului și transcrierea sa fidel poetică : „since brevity is the soul of wit" devine o certă reușită prin asonanță la Streinu „Cum vorba scurtă-i sufletu-agerimii" și fără nici o deformare la Vinea : „fiind scur-

Scanned with OKEN Scanner

timea sufletul gîndirii", deși ar fi fost bine dacă se recurgea la o substituire a cuvîntului „scurtimea" care frînge parcă fluiditatea versului.

Poate și mai relevante pentru adîncirea caracterului, a firii lui Polonius, acest „consilier versat în teoria literară și în intriga de la curte" [1], sînt aceste versuri :

> Madam, I swear I use no art at all.
> That he is mad, 'tis true : 'tis true, 'tis pity,
> And pity, 'tis 'tis true : a foolish figure,
> But farewell it, for I will use no art.
> (Act II, sc. 2, v. 96—99)

Învolburarea acestei replici prinde cititorul în vîrtejul imaginației stilistice shakespeareane, cu întorsături neașteptate, într-un autentic joc de cuvinte, fără prea mari implicații de efect. Ele apar însă încorporate într-un întreg organic, al cărui sens este dezvăluit abia în ultimele cuvinte, urmărite credincios de către cei doi traducători-poeți :

> Mă jur că nu pun măiestrie, doamnă.
> Nebun, e drept ; e drept că este trist,
> Și-i trist că este drept : ce stil prostesc !
> Dar treacă,-am spus că nu vreau măiestrie.

Atît structura ritmică, cît și accentuarea firească a limbajului sînt trăsături distincte ce definesc versul românesc. Și Ion Vinea urmează această logică poetică din replica lui Polonius, fără a forța nici el redarea ei în românește :

> Jur, doamnă, că nu fac oratorie.
> Că e nebun, e drept. Că-i drept, păcat e,
> Păcat că-i drept. Prostească vorbărie
> Adio ei : am să vorbesc deschis.
> (p. 197)

Versul lui Vinea este fidel însă sensului poetic, și nu cuvîntului tradus exact cu același cuvînt, deși în ultimul vers : „But farewell it" devine prea strîns în românește

[1] Ifor Evans, *op. cit.*, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

„adio ei“ ; mai inspirată ni se pare echivalarea lui Streinu „Dar treacă“.

Cele două versiuni atestă efervescența gîndirii traducătorilor la contactul cu capodopera Renașterii engleze, trăirea lor superioară izvorîtă din dragostea și prețuirea pentru Shakespeare și creația sa, dovedind pe deplin ideea că „traducerea e un act de iubire“ [1].

Metafora shakespeareană pare a fi hărăzită să întruchipeze setea și arderea interioară a poetului englez de a crea viața și de a o transfera cu toată incandescența spiritului său cititorului. J. Middleton Murry observă că „Imaginea (la Shakespeare, n.n.) dă calitate, creează atmosferă și transmite emoția într-un mod în care nici o descriere, oricît de precisă și autentică ar fi n-o poate face“ [2].

Așa este, bunăoară, imaginea a doi oameni profund sudați sufletește din proverbialul sfat dat de Polonius lui Laertes cu privire la prietenii încercați : „Grapple them unto thy soul with hoops of steel“ (act I, sc. 3, v. 62), redat fericit de Streinu : „Și ține-i strîns în cercuri de oțel“ (p. 53) și parcă și mai fidel în sens de către Vinea : „de suflet prinde-i cu verigi de oțel“ (p. 170).

Claudius cînd își face rugăciune, conștient de hîdoșenia crimei sale, exclamă disperat cu o mare forță a accentuării sentimentului încercat și în versiunea lui Streinu : „O, mîrșava-mi faptă a-mputit chiar cerul“ („O, my offence is rank, it smells to heaven“ (Act III sc. 3, v. 36), echivalată parcă cu și mai mare forță de Vinea : „Păcatu-mi rîncezit la cer duhnește“ (p. 246) ; sau mai apoi

O wretched state ! O bosom black as death !
O limed soul, that struggling to be free
Art more engaged !

(v. 66—68)

---

[1] Nina Cassian, *Arta de a traduce*, *Secolul 20*, nr. 1, 1973, p. 147.

[2] J. Middleton Murry, *Metaphor*, in *Shakespeare Criticism 1919—1935*, Oxford, 1963, p. 226.

transpusă de Streinu în termenii aceleiași zbateri și remușcări a personajului sub povara faptelor sale :

O, chip cumplit ! O suflet, negru-iad,
Și care,-mpotmolit, te zbați să scapi,
Dar ești mai prins !

(p. 213)

iar de Vinea

O, gînd ca moartea negru,
O suflet încleiat care te zbați
Să scapi, și totuși tot mai mult te-nclei !

(p. 247)

Ion Vinea rareori se străduiește să redea ritmicitatea stihurilor în spiritul și suflul lor original.

Imaginea poetică shakespeareană cercetată minuțios, cu competență și erudiție, de către Caroline F. E. Spurgeon [1], are printre altele și funcția de subliniere a trăsăturilor de caracter ale personajului care le folosește. Frecvența lor în *Hamlet* este relativ mare, capodopera fiind a doua piesă sub acest aspect potrivit statisticii lui Caroline F. E. Spurgeon, după *Troilus și Cressida,* care totalizează un număr de 339 de imagini artistice. Trăirile intense ale poetului englez se transpun deci în *Hamlet,* în imagini ce constituie în fond acea forță emoțională universal valabilă care înlănțuie atenția cititorului sau spectatorului, oferindu-i prilej de rare satisfacții spirituale.

Marea artă dramatică shakespeareană se manifestă tocmai în forța cu care autorul dă o formă proprie elementelor de semnificație generală umană, obiectivă, capabile să stîrnească în suflet emoții de o mare intensitate afectivă. Astfel de pasaje sînt o adevărată piatră de încercare pentru orice traducător, oricît de rafinat sau exersat ar fi [2]. Chiar dacă el are posibilitatea de a se

---

[1] Caroline Spurgeon, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies,* in *Shakespeare Criticism, 1919—1935,* Oxford, 1963, p. 18—61, și în *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us,* Cambridge, 1961.

[2] Vezi Rissanen, M., *Problems of Shakespeare's Imagery into Finish,* Helsinki, 1971, 199 p.

Scanned with OKEN Scanner

mişca mai liber şi de a varia ordinea ideilor, dificultatea fundamentală constă în degajarea sensului exact al cuvintelor, de păstrare în româneşte a amplorii frazei, întinsă uneori pe mai multe versuri.

Este meritul poeţilor Vladimir Streinu şi Ion Vinea că au ştiut să se apropie cu multă intuiţie de astfel de replici şi să le păstreze o atmosferă artistică limpezită, ritmul şi imaginea din original.

Sugerarea rapidă metaforică de pildă, din replica lui Hamlet, Actul III, sc. 4 :

> Leave wringing of your hands : peace !
> Sit you down,
> And let me wring your heart, for so I shall,
> If it be made of penetrable stuff,
> (c. 34—36)

păstrează din frumuseţe şi în româneşte

> Tu nu-ţi mai frînge mîinile, stai jos
> Şi-ţi frîng mai bine inima ; şi-aş frînge-o
> De-ar fi ca lutul îmbibat şi moale.
> (Streinu) (p. 221)

iar Ion Vinea :

> De ce-ţi frîngi, mamă, mîinile ? Destul.
> Şezi la un loc, şi lasă-mă să-ţi frîng
> Eu inima. Şi-aşa voi face dacă
> Făcută nu-i din prea vîrtos aluat.
> (p. 251)

Versul lui Ion Vinea are pe alocuri asperităţi de felul : „Şezi la un loc“ pentru „Sit you down“ „dacă / Făcută nu-i din prea vîrtos aluat“, pentru : „If it be made of penetrable stuff“.

Traducerea lui Vinea îmbină fantezia poetică cu o mare rigoare faţă de textura lexicală interioară a capodoperei shakespeareane. Uneori însă poetul, un „rafinat om al stilului“ [1], se lasă furat de tentaţia limbajului, de „zborul poetic“, poate excesiv, replici care implică din

[1] Mircea Vaida, *art. cit.*, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

partea cititorului efort de atenție. Reacții de acest fel la lectură, de întindere limitată, nu împietează însă asupra valorii generale a traducerii lui Ion Vinea. Poetul român se apleacă plin de respect asupra textului englez, căruia îi desferecă valențele dramatice multiple și le toarnă în versuri șlefuite, concentrate și pline de miez.

*

Iar acum la sfîrșit de drum, se cuvin formulate cîteva concluzii care definesc munca prodigioasă ce s-a depus și continuă să se depună pentru facilitarea cunoașterii capodoperei shakespeareane la noi. Prima observație ce se impune vizează efortul constant al tălmăcitorilor noștri de a descifra și restitui tumultul interior și poezia acestei creații, căreia timpul nu i-a tocit incandescența spirituală.

Dacă primele traduceri din *Hamlet* stînjenesc azi la lectură, atît prin incoerența lor în dezvoltarea ideilor, cît și prin lipsa de fluență a versului și a replicii, cele din secolul nostru și îndeosebi cele contemporane conferă textului original deopotrivă claritate și elevație, eleganța conciziunii, puterea sa internă de radiație poetică.

Dar indiferent de ipostazele în care *Hamlet* a apărut în traducerile românești, ele atestă stăruitoarea și permanenta prezență a ideilor dramei în memoria literară a cititorului român. Cele 15 versiuni traduse, publicate în ediții numeroase, cărora li se adaugă diferite fragmente risipite în presa literară, sînt concludente și edificatoare în acest sens. Bilanțul rodnic, cu larga-i arie de răspîndire în conștiința estetică a diverselor generații, ne îndreptățește să afirmăm că la un popor cum este cel român, înzestrat cu un accentuat gust pentru valoare și frumos, este firesc ca interesul pentru tălmăcirea și cunoașterea capodoperei să fie foarte viu.

Admirabila trudă depusă în acest sens, practicată cu rîvnă și pasiune de-a lungul a peste un veac și jumătate, atestă în fond tentative nobile de apropiere, cunoaștere și asimilare cît mai autentică posibil a unui univers artistic și literar de o nepieritoare vibrație dramatică și umană. Ne explicăm în acest fel predilecția pentru tălmăcirea acestei creații, fenomen constant și diversificat,

Scanned with OKEN Scanner

împletit organic cu nașterea și dezvoltarea teatrului și a dramaturgiei românești și care a preocupat, după cum am văzut, deopotrivă oameni de teatru, critici și scriitori.

Fiecare generație de cititori a găsit în paginile ei imaginea vie și puternică a vieții intense. Căci cititorii români au deslușit forța morală pătrunzătoare a operei, puternicul și profundul ei sens filozofic. Prin traducerea sistematică a acestei creații și publicarea ei în numeroase ediții sau în fragmente, astăzi ideile ei sînt familiare tuturor cititorilor români, opera a devenit un bun lingvistic și literar comun, prezent mereu în conștiința omului de rînd, în diverse împrejurări cotidiene. Dovadă că el descoperă valorile poetice ale verbului shakespearean nu atît în ceea ce spun personajele la lectură sau pe scenă, cît în ceea ce ascunde dincolo de cuvinte, în înțelesurile omenești permanente. Ceea ce confirmă că *Hamlet* a dobîndit sunetul unei capodopere, către ale cărei valori cititorul român a avut și are acces.

Scanned with OKEN Scanner

III. „HAMLET" ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ

De aproape patru veacuri, capodopera shakespeareană suscită un interes constant și diversificat, devenind prin profunzimea ei una din temele predilecte ale dezbaterilor literare de pretutindeni. Posteritatea critică a lui Shakespeare înregistrează o evoluție dintre cele mai șocante, iar *Hamlet,* opera sa de căpătîi, nu este o excepție. Dimpotrivă. Caracterul complex al dramei, pluralitatea sensurilor ei, ca și bogăția problematicii sociale, etice și filozofice, întreaga sa „încărcătură" estetică au permis celor mai mulți exegeți hamletieni să desprindă concluzii fertile și nu de puține ori contradictorii.

Din multitudinea unor astfel de interpretări critice se detașează cîteva direcții mai relevante atît prin intensitatea și fervoarea cu care au fost formulate și împărtășite, cît și prin aria lor de cuprindere.

Exegeza iluministă, de pildă, cu toată rezerva formulată față de creația shakespeareană în ansamblul ei, va reține sugestiile apropierii de popor și de ridicare prin cultură, pildele ei morale întruchipate în caractere admirabile, ca și umanitatea eroilor shakespeareani. În acest fel, capodopera shakespeareană era judecată în funcție de un criteriu estetic unitar, spre deosebire de exegeza romantică, ce se diversifică în mai multe tendințe de interpretare adesea divergente; tragedia prințului danez fiind frecvent apreciată ca o expresie a libertății de creație, folosită ca un simbol în ofensiva anticlasi-

Scanned with OKEN Scanner

cistă. Principii de acest fel vor fi însă substituite prin viziuni mult mai nuanțate tematic de fiecare exeget în parte, înclinat să considere propria sa experiență subiectivă ca o realitate absolută. În consecință, capodopera shakespeareană a fost invocată ca mărturie în favoarea multiplelor cercetări și tendințe estetico-literare dezvoltate în această epocă.

În spiritul esteticii romantice din perioada „Sturm-und-Drang"-ului, Goethe, de pildă, inițiază în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* un studiu analitic al caracterelor din *Hamlet*. Portretul prințului danez se încheagă aici pe coordonate etice și filozofice complexe, sintetizate, în cele din urmă, în prototipul incapabil să înfăptuiască sarcina încredințată, Hamlet întruchipînd : „O faptă măreață impusă unui suflet care nu e în stare s-o împlinească" [1]. Viziunea goetheană asupra caracterului hamletian a avut o puternică înrîurire în exegeza europeană și implicit și la noi.

Un teoretician german de mare rafinament ca Aug. W. Schlegel subliniază măiestria dramatică a acestei „opere enigmatice", cum el însuși o numește, „...unică în felul ei : o tragedie a gîndirii inspirată de meditația continuă și veșnic neîmplinită asupra destinului uman și întunecimea perplexității întîmplărilor din această lume și hărăzită să atragă atenția asupra acelorași probleme și spectatorilor" [2].

Apropierea teatrului shakespearean de cel grecesc, ca o reacție împotriva dramei clasice franceze, îi prilejuiește lui Lessing constatarea că „După *Oedip* al lui Sofocle, nici o piesă din lume nu poate să aibă mai multă înrîurire asupra pasiunilor noastre decît *Othello*, *Regele Lear*, *Hamlet* etc." [3]

În mod similar Herder consideră că atît drama shakespeareană, cît și cea a lui Sofocle au origine comună :

---

[1] J. W. Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, 1795, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice* (traducere de M. Isbășescu), E.L.U., Buc., 1964, p. 308.

[2] *Readings on the Character of Hamlet, 1661—1947*, compiled by Claude C. H. Williamson, London, 1950, p. 38.

[3] *Scrisori despre literatura cea nouă*, 1759, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, E.L.U., Buc., 1964, p. 285.

Scanned with OKEN Scanner

folclorul celor două popoare, expresie nemijlocită a vieții lor spirituale. În opinia criticului, Shakespeare este „cel mai desăvîrșit maestru" tocmai pentru că „este numai și totdeauna slujitorul realității". Fiecare piesă se remarcă printr-o individualitate și un univers artistic bine conturat, iar *Hamlet* i se pare exegetului german o dramă plină de „duh local", de „tăinuire adîncă a adevărului", în care cititorul care caută „o singură clipă de teatru" găsește „un șir de dialoguri legate cumsecade" [1].

Teoreticianul primului romantism german, Friedrich Schlegel, este frapat de măiestria poetului englez de a evoca „în mod zguduitor toate adîncimile pasiunilor și să redea, cu adîncă veridicitate și caracteristic, natura umană vulgară, așa cum este, în toată trivialitatea ei". Iar în acest sens Hamlet întruchipează „acea concepție despre viață, dureros de sceptică și dură", care-l individualizează pe eroul principal și „îi dă lui Hamlet tocmai nota enigmatică" [2].

Capodopera lui Shakespeare răspundea deci tendinței romantice de întruchipare a tuturor aspectelor realității în opera artistică într-o structură și modalitate de expresie desăvîrșită teoretizată atît de minuțios și de către Hegel. Analiza lui *Hamlet* întreprinsă de esteticianul german, prin considerațiile sale despre tragicul și conflictul shakespearean, a deschis marea serie de interpretări filozofice a capodoperei, în cadrul căreia se detașează cîteva personalități proeminente ale esteticii europene : Taine, Brandes, Bielinschi, Croce etc.

Prin astfel de reacții se instituia un adevărat mit hamletian german, „o adevărată identificare a caracterului și națiunii germane cu Hamlet" [3], care se va extinde masiv și diversifica și în alte culturi europene.

---

[1] J. G. Herder, *Despre maniera și arta germană*, 1773, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, E.L.U., Buc., 1964, p. 293.

[2] F. Schlegel, *Istoria literaturii vechi și noi*, 1812, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, E.L.U., Buc., 1964, p. 303.

[3] M. Schmidt-Ihms, *Shakespeare in the German-Speaking World with Special Reference to Hamlet*, în *Theoria. A Journal of Studies in the Arts. Humanities and Social Sciences*, nr. 23, oct. 1964, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitori și critici de cele mai diverse convingeri și proveniențe căutau și ei legitimări pentru propriile lor aspirații artistice și adevăruri în capodopera shakespeareană, care oferea răspunsuri multor probleme estetice și teoretice ale vremii. Spațiul larg al dezbaterilor și atitudinilor romantice, cu nuanțele lor eterogene, dovedesc că tragedia *Hamlet* era situată în centrul artei romantice, ca cea mai desăvîrșită imagine a spiritului poetic creator al vremii, fiind socotită, alături de *Faust*, una dintre cele mai reprezentative opere ale epocii.

Receptarea ei se manifestă totuși într-un mod diversificat și în alte direcții. S. Coleridge [1] discipolul romanticilor germani, și mai ales W. Hazlitt [2] sînt inițiatorii criticii psihologice hamletiene, ilustrată la sfîrșitul secolului trecut și prin Edward Dowden [3], A. C. Bradley [4] etc. Ulterior, o altă tendință manifestată cu precădere în epoca victoriană, identifică măreția eroului shakespearean cu cea a filozofului moralizator, care studiază și discerne laturile conduitei umane prin prisma vieții și a morții. Pentru A. C. Swinburne, Hamlet este un dascăl de moralitate: „mai mult un satiric decît filozof" [5] În timp ce cercetările academice erudite de diverse orientări surprindeau, prin E. K. Chambers [6], E. Wilson Knight [7] etc., fie slăbiciunea morală a eroului, fie decăderea sau pesimismul său exagerat pe care îl raportau la crezul lor într-o perfectibilitate etică.

---

[1] *Hamlet*, în *Lectures on Shakespeare* etc., London, 1930, p. 135—156.

[2] *Hamlet*, în *The Round Table. Characters of Shakespeare's Plays*, London, 1960, p. 232—237.

[3] *The First and Second Tragedy; Romeo and Juliet; Hamlet*, în *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, London (f. a), p. 95—162.

[4] *Lecture III, Shakespeare's Tragic Period-Hamlet*, în *Shakespeares Tragedy*, London, 1926, p. 79—174.

[5] *A Study of Shakespeare*, în *Readings on the Character of Hamlet, 1661—1947*, Compiled from Over Three Hundred Sources by Claude C. H. Williamson, London, 1950, p. 562.

[6] *Hamlet*, în *Shakespeare. A Survey*, Penguin Books, 1964, p. 142—149.

[7] *The Embassy of Death: an Essay on Hamlet*, în *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy with Three New Essays*, London, 1962, p. 17—47.

Scanned with OKEN Scanner

Sprijinită pe o asemenea încărcătură teoretică, critica din secolul nostru a reacționat împotriva caracterologiei romantice hamletiene considerată în afara funcției dramatice și a interpretărilor psihologice care confundau prințul danez cu o ființă reală, și nu îi atribuia rolul de personaj simbolic. În acest sens se va institui o altă posibilitate de interpretare a dramei pe baza acțiunii dramatice prin care se definesc caracterele. În același spirit, dar poate că în accente mai pronunțate, se va milita pentru o înțelegerea preponderent istoristă a capodoperei ca o expresie artistică a epocii elisabetane.

În sfîrșit, o direcție inițiată de T. S. Eliot situează problema limbajului poetic hamletian în centrul cercetărilor critice, orientare ce se divide și ea în cîteva direcții distincte : cercetarea stilului, a imaginii poetice, investigarea structuralistă, interpretarea simbolică și abordarea existențialistă, ca să notăm doar pe cele mai importante [1].

Asemenea interpretări, la care se alătură și cele ale psihanaliștilor (Freud, E. Jones etc.), sînt în general simplificatoare prin unilateralitatea lor. Cert e că mai toate curentele literare au încercat să-și anexeze tragedia teritoriului de investigație și s-o interpreteze în funcție de optica lor. Vom avea deci un Hamlet „romantic", unul „realist", altul „simbolist", unul „existențialist" și, în fine, unul patologic. creat de critica psihanalistă.

Capodopera lui Shakespeare prin pluralitatea sensurilor ei a furnizat, după cum se poate constata, un material inepuizabil teoreticienilor tuturor școlilor literare, iar în epoca actuală a provocat cele mai numeroase exegeze [2]. Putem spune chiar că nici o operă clasică nu a fost o prezență atît de vie în conștiința artistică a epocilor de cultură ca tragedia nefericitului prinț danez.

Firește, nu este în intenția noastră să elucidăm, pînă la epuizare, aspectul acesta, ci doar să-l degajăm și să-l

---

[1] Vezi Elemer Hankiss, *Main Trends of 20th Century Hamlet Criticism,* în *Acta Litteraria,* Budapest, nr. 1—2, 1965, p. 159—173.

[2] Vezi Al. Duțu, *Problematica hamletiană în unele studii recente,* în *Revista de filologie romanică și germanică,* nr. 2, București, 1963, p. 341—351.

Scanned with OKEN Scanner

circumscriem cît mai exact, pentru a putea integra astfel, într-un context mai larg, tendințele din critica noastră literară.

O primă observație, pe care trebuie să o reținem, vizează, de fapt, un aspect de sociologie a literaturii. Cînd și în ce perioadă și mai ales de către cine, respectiv la ce adîncime, influența hamletiană se face simțită la noi ? Există categorii de scriitori, publiciști și critici și mai ales o mare parte a publicului care sînt atrase de capodopera shakespeareană, aceasta jucînd asupra lor rolul unui ferment, al unui stimulent creator și al unei atitudini morale iminente.

Privită din această perspectivă, exegeza hamletiană românească corespunde aproape sincronic cu etapele întregii evoluții a mișcării noastre literare, contribuind la impunerea și explicitarea unor concepte literare și estetice. Rezultă deci că, în raport cu factori interni determinanți, receptarea critică a operei în cultura română se dezvoltă în strînsă corelație cu marile curente de idei literare europene. Semnificativ e în acest sens faptul că dacă la începutul secolului trecut se traduce și se citează frecvent din Voltaire, Hugo, Coleridge, Goethe, La Harpe, exegeți de mare rezonanță europeană din epoca clasică și romantică, în ultimul sfert al aceluiași secol, numele criticilor moderni : Taine, Brandes, Mathew Arnold, Faguet, Brunetière sînt amintite cu insistență. În acest context critica noastră s-a orientat cu precădere în direcția definirii genezei operei, a măiestriei portretistice a autorului ei, a problematicii și semnificației ei plurivalente și a spiritului care i-a imprimat atîta varietate și autenticitate.

Prin astfel de eforturi receptarea critică a operei lui Shakespeare se înscria în gîndirea estetică și ideologică a vremii care emitea tot mai pregnant judecăți într-un spirit de exigență și de raportare a ideilor acestei creații la diferite aspecte ale literaturii noastre dramatice și a teatrului național. În acest fel opera *Hamlet* începe să fie analizată din ce în ce mai cuprinzător din unghiuri multiple, avîndu-se în vedere atît realizarea de ordin pur estetic, cît și sugestiile de altă natură pe care ea le propune, instigînd interesul pentru dramă, arta specta-

Scanned with OKEN Scanner

colului, eficiența scenică a reprezentării dramei și a laturilor ei implicate ; concepții despre caracterul și conflictul dramatic, aspecte ale modernității eroului, analize comparatiste etc.

Pentru a realiza tabloul complex al imaginii hamletiene în cultura română vom detașa pe cît posibil ideile de ansamblu puse în circulație de către critica noastră despre fiecare aspect în parte, idei la care au fost receptivi deopotrivă scriitori, cititori și spectatori, într-o pasionantă și revelatoare dezbatere în timp și peste timp.

1. Idei despre dramă și arta spectacolului

A devenit o axiomă că profunzimea estetică și structura inimitabilă a dramei shakespeareane a servit drept normă și model în cristalizarea și evoluția genului pe plan european și universal. Direct sau indirect, structurarea concepției dramatice moderne se leagă nemijlocit de opera poetului englez și se raportează, se măsoară adesea cu criteriile furnizate de această creație uneori fățiș, iar alteori nedeclarat (fenomen evident și în zilele noastre).

Multe din creațiile dramatice universale strălucite au luat naștere fie prin negarea principiilor dramatice shakespeareane, fie, în cazurile cele mai frecvente, prin recreare în spiritul lor, prin confruntarea permanentă cu valoarea acestora. Prin urmare, drama shakespeareană a jucat cel mai adesea, în concepția creatorilor, un rol de catalizator, convertit într-un ideal estetic și literar, ea întruchipînd una din tendințele curente ale dramei moderne [1].

E firesc, prin urmare, ca într-o literatură tînără ca a noastră, care a trăit foarte mult cu obsesia teatrului, opera shakespeareană să fie ținută la loc de cinste. Nu altceva făcea Eminescu cînd în 1870 ridica problema repertoriului teatrului național. Dramaturgia românească,

[1] Vezi Almasi Miklos, *A drámafejlödés utjai (Egy miifaj története Goethétöl O'Neillig)*, Budapest, Akademiai Kiado, 1969.

aflată într-o permanentă tendință de înnoire și emancipare, s-a orientat cu interes sporit asupra operei lui Shakespeare și îndeosebi asupra lui *Hamlet*. Cu atît mai mult cu cît critica românească aducea în eforturile de investigație a dramei elemente de certă originalitate, mărturii ale unei reale efervescențe intelectuale care prindea uneori forme de manifestare pasional-polemice.

Întregul proces de afirmare și recunoaștere a primatului noutății operei shakespeareane derivă, în mod firesc, din valoarea ei artistică, din arta cu totul particulară de prezentare a temelor și relațiilor umane, afirmate și validate în semnificația lor intrinsecă de la o epocă la alta. Prin aprofundarea vieții individuale a personajelor pînă la sesizarea profundă a sentimentelor din adîncul sufletului omenesc, tragedia shakespeareană încerca să reînvie întreaga epocă a Renașterii engleze. Iar sub acest aspect ea se integra concepției dramei moderne care tindea spre un obiectiv similar ; înfățișarea vieții în toată amploarea, contradicția și varietatea ei.

În această privință, *Hamlet*, expresie puternică și profundă a vieții, devine pentru scriitorul român un model al genului, piatra de boltă a oricărei construcții dramatice, un etalon convertit tot mai accentuat în unul din termenii oricărei comparații.

După cum am văzut, în capitolele precedente, scriitorii români au citit, studiat și comentat cu aviditate operele dramatice shakespeareane, ei au trecut prin această educație comună, care în mod evident au lăsat urme dintre cele mai fertile.

Scrierile de critică teatrală ale lui Eminescu, de pildă, atestă influența ideilor de estetică și etică scenică a lui Shakespeare, neîntrecut creator dramatic. Poetul român integra teatrul shakespearean viziunii de artă modernă, mișcării generale a ideilor din cultura noastră dramatică, raportîndu-l la sensibilitatea și gustul estetic al epocii sale. Multe din observațiile sale, pe care le formulează într-o serie de cronici dramatice [1], atestă interesul său pentru mijloacele cu ajutorul cărora se

[1] Vezi M. Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Ed. Dacia, Cluj, 1972. 191 p.

Scanned with OKEN Scanner

poate da operei dramatice o viață nouă, prin crearea unei simbioze mai puternice între opera dramatică și spectator. Ele vizează adesea și legea unității de impresie în interpretarea scenică ; însuși scopul unei opere de artă nu este altul decît să producă o impresie unică. De aceea ideea de valorificare a dramei, printr-o distribuire judicioasă a rolurilor, prin grija deosebită față de o cît mai închegată interpretare de ansamblu, îi apare lui Eminescu ca o componentă esențială în arta spectacolului.

Reprezentarea scenică a dramei *Hamlet* de către Rossi și trupa sa, în 1878, îi oferă lui Eminescu prilejul să observe că teatrul trebuie să fie orientat spre o artă interpretativă în care să predomine adevărul și firescul : „O piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare — spune poetul —, este un op de arte, în care toate caracterele sînt atît de însemnate, încît merită jucate de artiști mari. Se înțelege de la sine însă că nu se va găsi poate niciodată o trupă care să întrunească în sine atîția artiști excelenți, încît întregul op de arte să se poată privi ca un bas-relief din care nici o figură să nu răsară prea afară din marginile care despart statua izolată de bas-relief. Deosebirea între trupă și Rossi este prea mare, încît pentru a stabili unitatea concepțiunii shakespeareane am trebui să scădem mult din Rossi, sau să adăugăm mult trupei.“ [1]

Sensul înnoitor al observației de definire a psihologiei personajului central prin raportarea la celelalte caractere scenice și de integrare a lui în substanța intimă a dramei în ansamblu era deci o necesitate care apărea ca o lege superioară a artei interpretative.

Ea implică înlăturarea discrepanței dintre substanța dramatică a eroilor shakespeareani și structura lor psihică și socială și întruchiparea scenică convențională. Pentru Eminescu, eroii dramatici shakespeareani solicită determinări complexe, iar rolul celor care interpretează trebuie să se facă în spiritul textului shakespearean, pentru „a-l vedea pe Shakespeare interpretat ca întreg“.

[1] Mihai Eminescu, *Reprezentațiile Rossi, op. cit.*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, Eminescu respinge stilul romantic uniform și simplificator al lui Rossi, identificat numai cu existența și psihologia eroului principal. „În trupă avem un orchestru în care un singur instrument prevalează mai mult... E o statuă izolată înaintea unui bas-relief. Cu multe schimbări făcute scrierii asemenea am trebui să nu fim înțeleși.“ [1]

Anticipînd realizările de mai tîrziu ale scenei noastre, critica eminesciană devine tot mai exigentă față de arta interpretativă, pe care o dorește firească, naturală, realistă, în deplin acord cu semnificația concretă a textului. Precizările făcute în acest sens de către poetul român se însumează într-o adevărată „estetică“ a scenei, a interpretării, nu lipsită de înrîurirea sfaturilor pe care Hamlet le dă actorilor în actul III, sc. 2, din care citățm un fragment în traducerea lui Vladimir Streinu :

„Să nu fii nici prea lînced, chibzuiala primește-o nevăzută călăuză ; oglinda faptei este vorba, și-oglinda vorbei nu e decît fapta : urmînd așa, vei împlini întocmai cuviința firii, pentru că, decît umflarea goală-n glas și-n gest, nimic nu este mai nepotrivit cu rostul scenei, al cărei scop, pe vremuri cît și azi, a fost și este să ridice, cum s-ar zice, oglinda-n fața firii ; să arate virtuții chipul, iar vremii vîrsta, forma și îngustimea. Prin tot ce-ar fi prea mult sau prea puțin, deși nepricepuții rîd, adevăratul gust va suferi ; și gustul unui singur om ales se cade a trage în cumpănă mai greu decît un teatru-ntreg de ceilalți. O, cîți actori n-am văzut jucînd, și chiar din cei ce-s ridicați în slăvi, dar care, ca să zic fără păcat, lipsiți de glasul, umbletul și portul atît al bunului creștin, cît și al păgînului și chiar al omului din totdeauna, răgînd ca taurii în mers fudul, păreau ieșiți din mîna nedibace de lucrător cu ziua ai naturii, atît de îngrozitor maimuțăreau făptura omenească [2]“.

Ca și Hamlet, Eminescu cere actorilor să elimine, pe cît posibil, extremele din jocul scenic, atît jocul „glacial“, cît și „exagerarea“ trăirii personajelor. El detestă

---

[1] Mihai Eminescu, *Reprezentațiile Rossi, op. cit.*, p. 112.
[2] William Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, E.P.L., Buc., 1965, p. 173—175.

„vorba afectată și pronunția falsă“ [1], îndemnînd la păstrarea „măsurii cuviincioase în vorbă și gest“, precum și la „frumoasa cuviință“, cerințe care mențin echilibrul scenic în orice interpretare. Jocul interiorizat, bazat pe relevarea fiecărei idei trăite de personaj, pe nuanțarea fiecărui sentiment și stări sufletești implică după opinia lui Eminescu „stăpînirea de sine“ și „bunul cumpăt“, menite să dea creației scenice „o deosebită înălțare estetică“.

Precizări de acest fel făcute și de alte personalități artistice remarcabile, ca Al. Davila, Ioan Slavici, B. Șt. Delavrancea, Vasile Alecsandri, Petre Liciu, Petre Sturza, State Dragomir etc., vor fundamenta o artă nouă de rostire a cuvîntului pe scenă, de precizare a sensurilor și nuanțare a replicii și de exploatare a textului dramatic.

Semnificative sînt în această privință observațiile lui Ion Luca Caragiale, care reține cu deosebire atenția. Ele ni-l descoperă pe autorul *Scrisorii pierdute* la curent cu evoluția dramei contemporane pe plan european și, mai ales, ne dezvăluie meditația lui atentă asupra semnificației adînci și novatoare a dramei shakespeareane. Opiniile critice caragialiene se înscriu, așadar, în jurul problemelor în care însăși activitatea scriitorului nostru era deosebit de rodnică. El este surprins de realismul dramei lui Shakespeare și solicită grabnic despuierea ei de sensul romantic cu care a intrat în cultura română. Caragiale se exprimă despre autorul lui *Hamlet* ca despre un maestru pe care îl urmează, într-un fel sau altul, în modul de a concepe drama și de la care a învățat efectiv multe din mijloacele scenice moderne (folosirea bufonului — vezi Cetățeanul turmentat). Într-o vreme în care exegeza europeană shakespeareană încă vehicula cu stăruință ideile romantice ale lui Coleridge despre dramaturgul englez, Caragiale observa cu scînteietoare pătrundere că „marele Brit“, cum sugestiv îl numise Eminescu, este în acest domeniu un profund cunoscător al dinamismului sufletesc, stăpîn deplin de tehnica creației.

---

[1] M. Eminescu, *Teatru de vară*, în *Scrieri de critică teatrală*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

În frontul ideilor despre procesul de creație dramatică, aflat la un stadiu modest al teoretizărilor, observația lui Caragiale marca și pe această cale intrarea culturii noastre într-o epocă nouă. Conceptul despre dramă își îmbogățește acum conținutul cu unele laturi sau trăsături concrete oferite de drama shakespeareană în totalitatea ei și cu precădere de *Hamlet*. Încă în *Cronica teatrală* [1] din 1885, autorul *Scrisorii pierdute* face o delimitare precisă între capodopera lui Shakespeare și operele scriitorilor romantici, în speță Victor Hugo și Schiller, arătînd neta superioritate a dramaturgului englez față de melodramatismul ieftin al celor din urmă. Ceea ce îl impresionează pe scriitorul român este unitatea dintre forma scenică a tragediei *Hamlet* și conținutul său dramatic. Tensiunea irezistibilă a acțiunii, alternarea dramatică, ritmul dialogului, atmosfera, structura tehnică, nuanțarea și potențarea conflictelor sînt toate elemente de bază întrupate într-un conținut uman dens, a cărui exprimare și subliniere îl servesc.

În concepția lui Caragiale, operele dramatice își asigură valoarea prin zugrăvirea vie și puternică a vieții intense, prin fondul de viață pe care-l încorporează. Hamlet e „o figură shakespeareană plină de adevăr, spre deosebire de eroii romantici, care întruchipează un fals product tipic al unei școale literare, pe care pentru teatru n-o poate scăpa de părăsire și uitare nici chiar talentul retoric și frumusețiile stilistice ale lui Victor Hugo sau Schiller“ [2].

Cu același prilej Caragiale apreciază măreția umană a eroului preocupat îndeosebi de a afla adevărul și „disgreţul său pentru deșertăciunile omenești“ [3].

Spre deosebire de Eminescu, ale cărui observații critice în legătură cu prințul danez vizează îndeosebi tehnica interpretării actoricești, Caragiale argumentează potențarea dramatică firească, verosimilă, a personajului shakespearean. După părerea sa, principala carență a

---

[1] *Voința națională*, din 18 oct. 1885.
[2] I. L. Caragiale, *Cronica teatrală*, în *Voința națională*, 1885, p. 254.
[3] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

personajului Ruy-Blas constă în structura sa psihologică liniară, plată, care nu poate asigura un succes scenic similar cu cel al lui Hamlet. În concepția lui Caragiale, Hamlet în interpretarea lui Manolescu demonstra pe deplin ideea că operele dramatice își asigură valoarea și succesul scenic prin forța dramatică, prin conținutul de viață pe care-l înglobează.

Grigore Manolescu a impresionat în *Hamlet* într-un „rol așa de bine făcut", care a contrastat simțitor cu cel al lui Ruy-Blas, unde „lacheul blagoman" debitează „toată seara tirade piramidale, în care-și face reclama măreților sale calități de inimă" [1].

Demnă de reținut, în același sens al pledoariei sale pentru o orientare realistă, atît în tălmăcirea scenică, cît și în procesul de creație dramatică, este și ideea conform căreia Manolescu „este preferabil în Hamlet actorului italian Rossi", cu toată „virtuozitatea" acestuia din urmă. Aprecierea nu este doar un gest de nuanță patriotică, pur subiectivă, ci accentuează tocmai deosebirea calitativă dintre rolul interpretat de către cei doi actori, deosebire derivată din adîncurile și nuanțările valorilor etice din jocul actorului român, față de cele relativ convenționale din „partitura" lui Ernesto Rossi, cu note specifice sentimentalității romantice.

În artă, susține Caragiale, importantă este nu numai forma, cu toată strălucirea și perfecțiunea ei, ci viața pe care opera valoroasă poate s-o reînvie prin gîndul nobil al inspirației, prin meditația artistică aptă a însufleți sensibilitatea. În acest sens, scriitorul român surprinde măiestria shakespeareană în laturile ei concrete și revelatoare. El așeza, prin urmare, acest deziderat, prin excelență realist, la baza artei dramatice și-l lega nemijlocit de Hamlet, care i se părea de o adîncă convingere umanistă. Nu e deci întîmplător că în fruntea îndrumărilor teoretice în problemele dramei Caragiale pune cu statornicie criteriul valorii umane și artistice a caracterului dramatic care animă și dă semnificație dramei.

Alături de Eminescu și Caragiale, creația shakespeareană reține atenția și altor scriitori din epocă. În acest

[1] *I. L. Caragiale, art. cit.*, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

fel fascinanta personalitate shakespeareană își găsește aici interpretări și nuanțări diferite, în stare s-o surprindă cît mai aproape de esența sa internă.

Pentru un alt om al scenei, Al. Davila, intelectual „cu gust și autoritate artistică", cum sugestiv îl caracteriza mai tîrziu Tudor Arghezi [1], vigoarea verbului shakespearean sugera și mai complex „psihologia lui Hamlet" și calitatea artistică a tragediei. Teoretician și mare îndrumător al artei teatrale, autorul lui *Vlaicu Vodă*, preocupat de problemele puse de creația dramatică în general, respinge aprecierile exclamative, vagi, de nuanță admirativă seacă despre *Hamlet*, apărute în presa vremii. El pledează pentru necesitatea exprimării „unor considerente asupra sensului dramatic și puterii de expresiune" a dramei. În această privință simțul dramatic al lui Al. Davila e mai puternic, el deslușește sensuri și semnificații în *Hamlet* pe care contemporanii săi nu le sesizau.

Judecata estetică a acestuia, deși destul de general formulată, derivă dintr-o viziune realistă asupra artei, „unele scene ale acestei drame" părîndu-i-se „atît de puternice și de îngrozitoare" [2]. Personajele create de Shakespeare nu sînt în esență întruchiparea unei pasiuni oarecare sau a unui viciu, cum se obișnuia să se afirme frecvent în epocă, ci reflectarea artistică a unor prototipuri umane complexe. Criticul subliniază rolul însemnat, primordial pe care-l are conținutul de viață, existent într-o dramă, exemplificînd cu Hamlet, al cărui caracter este unul „de adîncime și de o complicațiune psihologică fără margini", prințul danez întruchipînd prin fermecătoarea și complexa-i personalitate „toate, dar absolut toate patimile omenești" [3].

Dramaturgul român admiră la Shakespeare simplitatea, vigurozitatea, alternarea și subtilitatea construcției dramatice din capodopera sa. Ceea ce dă acestei

---

[1] Tudor Arghezi, *Cronică teatrală*, în *Viața românească*, nr. 9, sept., 1912, p. 354.
[2] Al. Davila, *Hamlet*, în *Literatura și arta română*, Buc., 1898, p. 401.
[3] *Ibidem*, p. 402.

Scanned with OKEN Scanner

creaţii, mai presus de orice, în chip firesc şi nemijlocit, eficienţă şi deci măsura valorii, este actualitatea ei permanentă, puterea de a dărui în timp. Shakespeare reprezintă, pentru Davila, în mod strălucit, capacitatea scriitorului de geniu de a crea tipuri universale, memorabile. Scriind „Pentru a indica lumii cum trebuie să fie un om — spune scriitorul nostru —, genialul Shakespeare arată în contrast cu Hamlet (adîncul cugetător), pe Fortinbras (omul de acţiune). Acesta în locul lui Hamlet, şi convins fiind de vinovăţia lui Claudiu, n-ar fi şovăit! Ar fi pedepsit vinovatul fără pierdere de vreme.“ [1] Cu alte cuvinte, creaţia dramatică trebuie să reflecte psihologia personajelor în mod exact, diversificat, aşa cum de fapt apare în viaţă, cu virtuţi şi slăbiciuni.

Observaţiile lui Al. Davila vizează îndeosebi amploarea laturii etice a tragediei ; personajul apare înzestrat cu alte însuşiri şi pe măsură ce se desfăşoară acţiunea, pe fondul unui conflict tragic intens, unic prin fervoarea şi tensiunea sa. Meritul de seamă al autorului lui Hamlet trebuie să fie căutat în calitatea sa de „cunoscător adînc al omenirii“ şi în consecinţă în îndeletnicirea sa de a extrage din viaţă frumosul şi adevărul uman, unanim şi permanent valabil.

Surprinzătoare pentru vremea aceea e întrebarea pe care şi-o pune scriitorul român : „Oare pentru care cuvînt Shakespeare aduce în scenă pe Fortinbras numai la sfîrşitul piesei ?“ Răspunsul său este edificator, plin de semnificaţie : „Nu cumva prin asta cunoscătorul adînc al omenirii voieşte să ne lămurească cum că adîncul cugetător e preferabil omului de acţiune şi că, în orice caz, omul de acţiune trebuie să fie şi un adînc cugetător ? Mai ştiu ? Multe spune Shakespeare între rînduri.“ [2]

Se intuia în acest fel faptul că drama shakespeareană este rodul unui proces artistic de discernere a realităţii umane ; ea este populată de caractere ce acţionează nu instinctiv, ci pe baza unui lucid şi laborios proces de

---

[1] Al. Davila, *Hamlet, Lucius-Junius-Brutus*, în *Opere complete*, vol. II., Ed. Oltenia (f.a.), p. 148.

[2] Idem, *Hamlet* în *Literatura şi arta română*, Buc., 1898. p. 402.

Scanned with OKEN Scanner

triere a fenomenelor, prototip uman spre care tindea și arta dramatică contemporană. „De ce oare — se întreabă întemeiat Al. Davila — un actor, chiar de talent, nu ar consimți să înțeleagă rolul lui Hamlet așa cum este în adevăr, simplu și limpede, și cu atît mai omenesc cu cît e mai simplu și mai limpede“ [1].

Totul devine deci o problemă de înțelegere, de adecvare și de economie a expresiei în înfățișarea pe scenă. Ar fi artificial, după părerea scriitorului nostru, ca „un suflet însărcinat cu o acțiune mare“ să fie discursiv, oratoric, grandilocvent, manifestîndu-se într-un stil cu exagerări romantice, predominant la vremea respectivă nu numai la noi, dar și pe scena europeană. Înzestratul om de teatru român admiră la Shakespeare tocmai extraordinarul său talent concretizat în simplitatea, vigurozitatea construcției dramatice a lui *Hamlet* și invită la o interpretare scenică în acest sens.

După părerea lui Davila, din puzderia de exegeți hamletieni care l-au precedat, doar Goethe a înțeles adevărata natură a eroului shakespearean numindu-l „adîncul cugetător“. Ideea capătă o mai extinsă și profundă teoretizare la State Dragomir în studiul *Hamlet, interpretare artistică* [2].

Cercetînd interpretările care se dau dramei, State Dragomir circumscrie, în spiritul epocii, pe baza analizei pe text, aspectele psihologice, în special ale personajului central. Una dintre cele mai răspîndite, dar și bizare interpretări din acest sfîrșit de secol, aceea că „Hamlet e nebun“ este respinsă de la bun început : „...noi credem că Hamlet nu e și nu poate fi nebun, în înțelesul drept al acestui cuvînt“ [3]. Analiza pe text a dramei îi sugerează omului de teatru român constatarea că nefericitul prinț danez „pare a fi nebun pentru alții, care n-au nimic comun nici cu inteligența, nici cu simțire cu dînsul“ [4]. Întreaga curte de la Elsinor, cu excepția lui Horatio, colegul de Universitate al lui Hamlet, se deosebește in-

---

[1] Al. Davila, *op. cit.*, p. 401.
[2] *Arhiva*, Iași, 1902, p. 538—564.
[3] *Ibidem*, p. 540.
[4] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

telectual și moral de prințul danez în așa măsură, încît acesta încearcă un sentiment de profundă inaderență și repulsie față de cei incapabili să-l înțeleagă. Hamlet e deci mai mult un inadaptat de tip modern, iar „nebunia" lui apare, în ultima instanță, ca o consecință a modului său de gîndire superior transpus în vorbe inaccesibile pentru cei din jur. Nu este mai puțin adevărat, ne previne State Dragomir, că „simțimintele sale în absolută contradicție cu acele ale lor (curtenilor, n.n.), îi fac să-l creadă nebun" [1].

Omul superior cu mult mediului ce-l înconjoară, prin înălțimea idealului de viață pe care îl exprimă, intelectualul format într-o altă ambianță spirituală, cea de la Wittemberg, nu poate fi înțeles decît în mediul care l-a plămădit. Observația amintește desigur de teoria tainiană conform căreia opera literară își condiționează o parte din valoarea ei prin exprimarea idealului de viață al epocii scriitorului, și ca atare el este determinabil. Opiniile celor care susțin o dereglare mintală a lui Hamlet sînt prin urmare fără nici un temei. Dimpotrivă, accentuează State Dragomir, el este „mintea cea mai măreață și mai sănătoasă, precum și inima cea mai nobilă de la curtea din Elsinor" [2]. Se poate vedea cu ușurință că Hamlet, în viziunea lui Dragomir, capătă o semnificație moralizantă, educativă, în acord cu aspirațiile intelectuale și morale ale epocii : „Prin gest, mișcare, expresie și vorbă", prințul danez „se înspăimîntă în adîncul sufletului său de falsitatea, răutatea și nemernicia de caracter a celor ce-l înconjoară" [3].

Interpretările, după cum vedem, sînt consacrate exclusiv eroului central. Acestea nu sînt însă limitate la aspectul moral. Este interesant de observat că și pentru State Dragomir, Hamlet reprezintă omul renascentist cu multiple calități, printre care spiritul de pătrundere și discernere a esenței lucrurilor, pasiunea pentru aflarea adevărului, integritatea morală și de caracter. Ecourile care se interferează în sufletul său sînt multiple. În

---

[1] State, Dragomir, *op. cit.*, p. 542.
[2] *Ibidem*, p. 548.
[3] *Ibidem*, p. 550.

Scanned with OKEN Scanner

mediul de intrigi și infamii, unde adevărul e substituit prin minciună, fapta cinstită prin crimă, Hamlet, cu firea lui deschisă, naturală, încearcă o „mare zdruncinare sufletească". Continuîndu-și argumentația, criticul pare a fi cel dintîi la noi care a sesizat simularea la care recurge prințul pentru a-și masca gîndurile ce-l chinuiau în dorința de verificare și confirmare a celor relatate de umbra tatălui său, idee la care aderă azi mulți exegeți.

Merită reținută încercarea lui State Dragomir de a defini, în ultima parte a articolului, personalitatea eroului, insistînd și asupra altor laturi ce i se par revelatorii. și anume : raționalitatea personajului, spiritul său analitic, natura sa atît de intelectualizată, cumpănirea și analiza profundă a faptelor, stăpînirea de sine etc. Ironia amară, mușcătoare, revoltele, persiflările sînt reflectarea fidelă a sufletului său chinuit. Starea sufletească a prințului danez după uciderea lui Polonius este mai accentuat dominată, după State Dragomir, de indignare față de decăderea morală a mamei sale și de dorința de a răzbuna moartea tatălui său. Pătrunderea acestor două stări sufletești ale personajului pun la îndemîna actorului secretele interpretării adecvate a acestui rol.

Caracterizarea, susceptibilă uneori de contradicții, repetări și unilateralitate, se dovedește improprie atunci cînd cercetătorul trece la generalizare și-l înfățișează pe prințul Renașterii engleze ca fiind un caracter pasiv, care „își adîncește mintea în cercetarea gîndurilor, dorințelor și durerilor sale" și prin aceasta „își amînă trecerea la acțiune" [1]. Observația amintește de opiniile lui Goethe și ale lui Schopenhauer. Înțelegîndu-l bine pe Hamlet — exceptînd observația din final — căruia i-a dat și o interpretare scenică mult apreciată în epocă, State Dragomir a contribuit la o mai nuanțată înțelegere și interpretare a piesei.

Cum vedem, scriitori, oameni de teatru și de idei s-au apropiat stăruitor de *Hamlet*, cu o remarcabilă putere de pătrundere, supunînd-o unei analize profunde spre a-i descoperi esența și, în fond, noutatea. Din discuțiile estetice despre conceptul de dramă, tipologie și arta spec-

[1] State Dragomir, *op. cit.*, p. 552.

Scanned with OKEN Scanner

tacolului, cît şi din însuşi procesul evolutiv al dramaturgiei noastre în totalitatea ei, reiese că *Hamlet* ocupă un loc important în literatura română, fiind un adevărat catalizator de reacţii literare.

Cu timpul, consideraţiile teoretice asupra artei dramatice shakespeareane devin tot mai dense şi exigente, antrenînd din plin scriitori de prestigiu ca L. Rebreanu, G. Topîrceanu, T. Arghezi, Victor Eftimiu etc., ale căror observaţii, prin fecunditatea şi caracterul lor inedit, dezvăluie laturi noi ale creaţiei autorului englez.

Calitatea artistică a capodoperei, construcţia şi ţesătura conflictului ei dramatic, asociate cu puterea personajelor de a scoate din experienţa lor adevăruri general umane, valabile pentru orice om, sînt doar cîteva din aspectele majore ce reţin atenţia scriitorilor noştri. Concepţiile despre dramă şi arta spectacolului ale lui Liviu Rebreanu, de pildă, vădesc o statornică preţuire şi admiraţie faţă de autorul lui *Hamlet,* a cărui creaţie impune criterii de valoare ferme. Observaţiile lui Rebreanu însumează în totalitatea lor o autentică şi competentă analiză a piesei *Hamlet.* Ele vizează, printre altele, şi semnificaţia interpretării conflictuale a dramei, şi natura rezolvării ei scenice. Hamlet în creaţia lui Aristide Demetriade i se pare scriitorului român „...un om modern. Un om ca noi. Un om pe care meditaţia îl împiedică de a făptui. Omul scrupulilor, omul care îşi cîntăreşte fiecare pas, fiecare gest, fiecare cuvînt, dar care totuşi face ceea ce nu vrea şi nu face ceea ce vrea.“ [1]

Eroul shakespearean, în această interpretare, îşi contura treptat natura complexă şi fascinantă, determinată de veşnica acţiune interioară. Ca şi Caragiale, autorul *Răscoalei* reliefează originalitatea structurii interioare a personajului ; procesul de tipizare artistică reprezintă pentru Rebreanu calitatea esenţială a măiestriei dramatice shakespeareane. Ea este în concepţia scriitorului român „... ideea cea mare, tendinţa cea nestrămutată... o individualizare pe care scriitorul n-o trîmbiţează nicio-

[1] Liviu Rebreanu, *Hamlet-Demetriade,* în *Opere alese. Teatru, publicistică,* vol. V, E.P.L., Buc., 1963, p. 406.

dată el însuși, ci se desprinde din toată opera, fiind zugrăvită și trăită în toate personajele lui“ [1].

Osatura dramei shakespeareane se încheagă în funcție de structura comportamentală a personajului central, în raport cu care se definesc restul elementelor dramatice : acțiune, conflict, etc. Singularitatea operei, în opinia lui Rebreanu, nu rezidă însă atît în tipologia sa umană, complexă și revelatoare, cît mai ales în armonia ei, în construcție : „Fiecare personaj al lui Shakespeare — spune Rebreanu — gravitează în jurul unui punct fix din care pornesc și din care se înțeleg toate faptele și toate gîndurile lui. Oricît de disparate ni s-ar părea amănuntele prin care se manifestă, ele au un singur punct de plecare.“ [2] Cu alte cuvinte, reacțiile și psihologia personajului dramatic provin dintr-o trăsătură etică fundamentală, în funcție de care se înțeleg și se explică restul trăsăturilor, mai puțin pregnante în fondul general al fizionomiei morale. Oricît de nuanțate și diversificate ar părea amănuntele, ele sînt generate de trăsătura dominantă, ea este cheia de boltă a înțelegerii adecvate a personajului. „Firește — ne previne Rebreanu —, găsirea acestui punct central întîmpină uneori dificultăți, cu atît mai mult, cu cît trăsătura caracteristică nu se poate preciza totdeauna printr-un termen convențional“ [3].

Creația lui Aristide Demetriade în *Hamlet* e considerată de o „înaltă valoare artistică“ tocmai pentru că întrunește calitatea de înțelegere și pătrundere autentică a personajului central. Într-o atare interpretare, Hamlet „e cel mai om dintre oameni. De aceea e și un geniu și un nebun, și un erou, și un laș, și un gînditor și un zvăpăiat. Omenia profundă e izvorul și luminatorul tuturor defectelor și calităților lui. E complicat ca orice suflet omenesc și e simplu ca orice suflet omenesc. De aceea e atît de greu de interpretat, de aceea e atît de ademenitor pentru interpreți.“ Din nefericre — constata Rebreanu —, „ceî mai mulți actori vor să creeze un Hamlet, dar nu trăiesc pe Hamlet“ [4]. Aristide Demetriade a redat rolului semnifi-

[1] L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 404.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 405.
[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

cațiile lui esențiale datorită intuiției sale perfecte asupra fondului uman, care e descoperit în bunătatea extraordinară a eroului, sinonimă cu însăși ființa eroului : „Bunătatea — spune Rebreanu — dă fizionomie acestui Hamlet : e un om nobil surghiunit într-o atmosferă apăsătoare a intereselor practice, în mijlocul căreia nu poate trăi".

Hamlet, în această interpretare, este omul animat de dorința de a cunoaște adevărul. Sesizînd această compoziție a rolului, Liviu Rebreanu anticipa de fapt o concepție mai modernă, acceptată în multe privințe și în viziunea actuală.

Mai obiectiv decît alții, Rebreanu confruntă exigent „bătălia celor trei hamleți" de pe scena românească și exceptîndu-l pe Aristide Demetriade își exprimă unele rezerve față de ceilalți doi nu mai puțin talentați actori.

Lui Tony Bulandra, de pildă, îi recunoaște talentul autentic, dar îi respinge inadvertențele interpretative, caracterizate adesea prin exaltări și căderi psihologice nemotivate, prin îndepărtarea de linia firească, logică, ce rezultă din textul shakespearean : „Hamlet al d-lui Bulandra nu reușește să ne emoționeze prin el însuși, ci numai prin situațiile în care ajunge" [1].

Aprecierea finală, conform căreia „Hamletul" lui Bulandra „e abia un sfert de Hamlet", este formulată în acord cu exigențele și cerințele dramatice ale momentului. În același context este judecată și interpretarea lui Constantin Nottara, caracterizată drept o „creație valoroasă, studiată și documentată în cele mai mici amănunte, închegate cu o consecvență desăvîrșită într-un tot unitar și stilizat", ba mai mult, fiind și „construită pe o concepție proprie, în care nu intră nici amănunte, nici reminiscențe de la alți interpreți". Ea nu are totuși amploarea, forța și monumentala compoziție pe care o găsim la Demetriade ori la Tony Bulandra. Actorul Nottara în opinia lui Rebreanu a intelectualizat excesiv rolul, Hamlet fiind un „gînditor nobil", dar „scîrbit și plictisit de lumea în care trăiește". Latura meditativă, cerebrală a eroului este componenta esențială în această interpretare. Rebreanu cunoaște însă sensurile dramei și observația exigentă nu

[1] L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 410.

Scanned with OKEN Scanner

se lasă așteptată, chiar dacă avea să înfrunte un nume de prestigiu ca cel al lui Nottara : unilaterala reliefare a personajului shakespearean, înțeles ca un tip auster, glacial, lipsit de sentimente. Comentariul lui Rebreanu vizează tocmai acele trăsături ale lui Hamlet care vor fi întregite cu insistență de către critici și actori în deceniile viitoare. Aceasta îi oferă prilejul lui Rebreanu să întregească profilul personalității hamletiene cu sensurile care-i erau atît de familiare din text : căldura lăuntrică intensă, o gamă mai nuanțată a trăirilor. „Hamlet acesta — spune scriitorul român — e un adevărat prinț al Danemarcei, dar al unei Danemarce friguroase, în care totul e putred, chiar și sufletul lui însuși. De aceea nu-l iubim, de aceea nu ne încălzește. Îl admirăm, dar atît.“ [1]

Spirit înzestrat și sensibil, Rebreanu e evident înclinat să dezvăluie senzația vie și puternică a vieții intense, dezlănțuirile și încleștările dinamice ale personajelor din *Hamlet* și mai ales a celui central, și să comunice drama sentimentelor și a universului lor moral.

Concludente sînt în această direcție și precizările lui Victor Eftimiu despre interpretarea celebrului actor german Haintz a rolului Hamlet, la care scriitorul român reține „firescul voit“ și „volubilitatea verbală unică“, spre deosebire de Mounet-Sully, care investea eroul cu „noblețea de prinț francez“. Raportînd această creație la cea a lui Nottara, poetul român remarca „adînca pricepere a rolului“ de către actorul român și interpretarea care tindea spre „arta desăvîrșită“ [2].

Shakespeare surprinde în opera sa complicația, aproape de nerezolvat, a naturii umane, cu amestecul profund și obscur al sentimentelor, în care se interferează nuanțele cele mai diverse. Eroii săi sînt oameni cu o individualitate puternică, ce nu se remarcă numai printr-o structură sufletească deosebită, ci și printr-o nuanțată și sporită intensitate în dezvoltarea stărilor afective. De aceea ei sînt atît de apropiați de noi, îi înțelegem așa de bine și sîntem mișcați de firea și faptele lor.

---

[1] L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 414.
[2] *Nottara în Hamlet*, în *Rampa*, nr. 111, 7 martie, 1912, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

G. Topîrceanu reţine tocmai aceste aspecte ale tipologiei din capodopera shakespeareană ; adevăruri umane generale, rod al unei enorme experienţe de viaţă şi al unei adînci observaţii a realităţii. „Hamlet — susţine poetul român — are mai multă viaţă decît un om viu..., trăsături sintetice eterne prin care să-şi recunoască propriul suflet o largă categorie de oameni actuali şi viitori“ [1].

După cum se poate observa, tradiţia unei viziuni adîncite rămîne intactă în conştiinţa românească de-a lungul cîtorva decenii. Elocvente sînt în acest sens şi aprecierile lui Tudor Arghezi, care însumează oarecum ecoul stîrnit de această capodoperă în conştiinţa omului de rînd. „Cine nu văzuse *Hamlet* — spune poetul — trecea în uliţa lui drept mitocan... *Hamlet* e într-adevăr un vechi amic al bucureştenilor.“ [2] Originalitatea viziunii argheziene se vădeşte tot în judecarea întrupărilor scenice. Simţul dramatic al poetului român surprinde înţelesuri mult mai adînci faţă de ceilalţi comentatori din epocă. El reţine, de pildă, pentru măiestria interpretării, scena duelului din creaţia lui Tony Bulandra. La fel ca şi Rebreanu, Arghezi are însă şi rezerve serioase faţă de „interpretarea prea muncită şi săltăreţ frămîntată“ a acestuia, care „nu corespunde înfăţişării literare din text“ [3]. Consecinţa firească a unui astfel de stil de interpretare scenică, în care domină preocuparea faţă de „gimnastica gesturilor“, îl face pe Arghezi să conchidă : „Dealtfel, părţile adînci ale cuvîntării lui sau nu le înţelege, sau le-a jertfit grabei“ [4].

Spre deosebire de Bulandra. Nottara este pentru autorul *Cîntării omului* „prea placid“, acesta din urmă ştiind mai bine să pună în lumină latura filozofică a eroului.

După cum vedem, scriitorii români scot în evidenţă originalitatea dramatică a piesei *Hamlet*, ei subliniază unanim specificul teatrului shakespearean, subtilităţile de compoziţie, atmosfera proprie dramaturgiei marelui scri-

---

[1] G. Topîrceanu, *Hamlet, cronică teatrală*, în *Viaţa românească*, 1912, vol. XXIV, p. 261.

[2] Tudor Arghezi, *Hamlet*, în *Viaţa românească*, 1912, nr. 24, p. 276.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

itor englez, încadrînd arta scenică românească în contextul european al epocii.

Interpretările sînt mai frecvent formulate din perspectiva unei estetici teatrale, *Hamlet* este receptat mai intens pe latura esteticii spectacolului. Nu este mai puțin adevărat însă că paralel cu aceste preocupări, și uneori chiar în cadrul lor, se conturează tot mai pregnant o anumită concepție despre artă a epocii, a cărei fundamentare teoretică face adesea raportări la opera shakespeareană și îndeosebi la *Hamlet*. Shakespeare devine tot mai mult, în aceste decenii, prototipul celei mai desăvîrșite realizări artistice, al emoției estetice profunde.

Cazul Hamlet devine tot mai insistent un reactiv, un personaj dramatic în stare să invite la meditație și autoanaliză, prin acesta definindu-se poziții critice și estetice față de drama modernă. În acest context, opinile lui Corneliu Moldovanu prezintă un interes aparte. Vigoarea teatrului lui Shakespeare, spune el, constă în capacitatea de invenție dramatică, în abilitatea cu care știe să dramatizeze un subiect banal dintr-o cronică daneză. Accentul cade în dramă pe analiza psihologică, domeniu în care autorul englez se remarcă îndeosebi, etalînd o forță de pătrundere rară. În opinia criticului român, Shakespeare zugrăvește eroul dramatic „ca pe un om bine zidit“ [1], observația vizînd firescul, verosimilul în transfigurarea artistică a naturii umane. Căci, spune C. Moldovanu, putem distinge cîteva momente psihologice de bază în evoluția prințului danez, iar reacțiile sale sînt o consecință firească a vicisitudinilor vieții. Se precizează, în acest sens, amănuntul semnificativ că la începutul piesei Hamlet este o fire optimistă, încrezător în cinste, iubire, în oameni și cuvîntul lor. E suficient însă ca bănuiala despre odioasa crimă să se strecoare în conștiință, și sufletul său apare suspendat între adevăr și minciună, iar ostilitatea față de oameni începe să-l schimbe radical. Sentimentul se va amplifica treptat, ajungînd să prindă contururi grave în sufletul eroului, pentru care „viața e o deșertăciune, iar

[1] Corneliu Moldovanu, *Hamlet*, în *Autori și actori*, Buc., Ed. Casa Școalelor, 1944, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

înțelepciunea cărților, vorbe, vorbe, vorbe“ [1]. Ca și Topîrceanu, Corneliu Moldovanu subliniază forța inegalabilă de redare a esenței și complexității naturii umane în Hamlet : „Toate caracteristicile omului sînt zugrăvite în eroul shakespearean“. Criticul reține apoi acele elemente care definesc pe Hamlet ca pe un om modern : „parcă s-a născut în veacul de astăzi și trăiește printre noi“.

Se relevă deci capacitatea dramaturgului de a crea tipuri vii, oameni memorabili, de caracter, a căror chintesență Hamlet e prin excelență. Căci în el regăsim impetuozitatea lui Oreste, durerea Electrei, filozofia pesimistă a lui Faust și sentimentalismul elegiac al lui Werther.

Comparația raportează capodopera shakespeareană, după cum se pare, pentru prima dată la noi, la opere celebre, față de care va fi apropiată uneori sporadic, iar alteori mai insistent, în deceniile ce vor urma.

Tudor Vianu formulează necesitatea unei mai atente reliefări a adevărului shakespearean, a unei interpretări în spirit nou. Într-o astfel de viziune, drama lui Shakespeare... „s-ar fi modernizat“, iar personajele ar fi cîștigat în „realitate și adîncime“ [2].

Față de aceste observații de început ale lui Tudor Vianu, care țin de sfera esteticii scenei, Camil Petrescu a stăruit mai îndelungat și cu ample considerații asupra dramei *Hamlet*. Comentator dramatic de mare pătrundere, el pleda, așa cum s-a arătat cu cîțiva ani în urmă [3] pentru un teatru de cunoaștere, pe care-l opunea unei tendințe dramatice a vremii orientată în sensul luptei omului cu destinul său biologic.

Multe din trăsăturile eroilor shakespeareani (protestul față de inechitatea socială și față de confuzia valorilor morale și spirituale) care determină conflicte ce-l opun pe erou societății sînt și caracteristici ale dramaturgiei românești dintre cele două războaie. Direct sau indirect exprimat, conflictul dintre individ și societate este de fapt un reflex al acelorași contradicții fundamentale ale societății

---

[1] Corneliu Moldovanu, *op. cit.*, p. 29.
[2] Tudor Vianu, *Hamlet*, în *Luceafărul*, Buc., 1920, p. 17—18.
[3] Al. Piru, *Camil Petrescu, teoretician literar*, în *Viața românească*, nr. 4, 1967, p. 89—92.

Scanned with OKEN Scanner

capitaliste exprimat atît de pregnant în comentariile la care ne-am referit. Setea de fericire, de lumină, de adevăr, dorința clădirii unei alte lumi decît cea din care fac parte — iată dominante psihologice ale unor eroi înrudiți în multe puncte cu Hamlet.

Cazul *Hamlet* devine tot mai frecvent obiectul unor cercetări minuțioase. Ilustrative sînt în acest sens ideile lui Camil Petrescu. Atît fundamentarea teoretică, cît și definirea de către el a dramei se bazează pe principiul unui echilibru perfect între sentiment și expresie. Argumentarea unor astfel de idei susținute cu atîta vigoare apela frecvent la teatrul lui Shakespeare și îndeosebi la *Hamlet*. Referirile lui Camil Petrescu la această operă atestă, după cum vom vedea, o asimilare temeinică și aprofundată a ideilor acesteia, în spiritul năzuinței sale de căutare a „absolutului" în teatru.

Într-o notă din 1928, el observa că Shakespeare „a creat pe cel mai autentic geniu, el însuși mai mult decît un om, pe Hamlet" [1]. În viziunea lui Camil Petrescu, capodopera shakespeareană este un model de dramă absolută. Căci — susține criticul —, „în opera lui Shakespeare e, în esență, tot ce a frămîntat pînă acum intelectualitatea lumii, chiar în cea mai înaltă filozofie a ei : problema cunoașterii, a sufletului" [2]. „Niciodată, în nici o operă, și poate nici în realitate — susține criticul — oamenii superiori chinuiți de înspăimîntătoarele probleme n-au fost mai torturați ca eroii lui Shakespeare" [3].

În opinia lui Camil Petrescu, *Hamlet* este drama lucidității conștiinței omenirii, a dificultății de a discerne din multitudinea concretă adevărul : „Toată îndoiala lui Hamlet în fața adevărului, a morții, a vieții sociale, e îndoiala omenirii în fața puținului pe care îl rupe din necunoscut" [4].

În *Modalitatea estetică a teatrului* [5], Camil Petrescu se folosește adesea de exemplul lui Hamlet pentru a-și argumenta unele opinii teoretice. Astfel, luînd în discuție pro-

---

[1] *Rampa*, 8 aprilie, 1929, p. 1.
[2] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 1.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] Fundația pentru literatură și artă, București, 1937, p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

blema personajului dramatic, el precizează că una din condițiile fundamentale pe care acesta trebuie să le îndeplinească este „o ciocnire interioară", disputa de tendințe din structura lui psihologică, cerință necesară, în măsura considerabilă, pentru a exprima autenticul uman. În capodopera lui Shakespeare, „acest conflict interior există în forma cea mai exemplară". Ideea este reluată și în *Teze și antiteze* [1], unde opera shakespeareană susține conceptul scriitorului nostru despre tragic. „Drama lui Hamlet — susține exegetul — e conflictul lui cu cei care îl înconjoară, cu gîndul însuși. Un personaj de teatru se definește viabil prin întîmplările care îi formează drama." [2] Reiese deci că fundamentul estetic al dramei absolute implică prezența unor eroi puternici, capabili de crize de conștiință.

Camil Petrescu sesizează în stratul profund al capodoperei shakespeareane fecunde sugestii de ordin etic și estetic, întrețesute într-un comentariu original și de o savoare deosebită. Scriitorul englez s-a preocupat deopotrivă și de contradicțiile interne ale personalității, eroul său fiind „cel mai complet personagiu din cîte au fost create vreodată" [3]. Interesul lui Camil Petrescu pentru *Hamlet* se vădește de o intensitate aparte în discutarea problemei „primatului textului scris în teatru" [4], întrucît, chiar un „Hamlet improvizat (dacă ar fi fost posibil) ar fi pierit o dată cu primul spectacol" [5]. Textul scris reprezintă pentru Camil Petrescu „un principiu de economie a experienței și a creației", afirmația fiind o legitimă luare de atitudine față de interpretările scenice abuzive și arbitrare. El atrage atenția că valoarea unei creații dramatice rezidă, în primul rînd, în virtuțile ei artistice interne.

---

[1] Editura Cultura națională, Buc. (1936), 495 p.
[2] Camil Petrescu, *Pirandello și B. Shaw*, în *Teze și antiteze*, Ed. Cultura națională, Buc., 1936, p. 363—364.
[3] *Ibidem*, p. 361.
[4] *Primatul textului, Adecvare și inadecvare clasică*, în *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Fundațiilor., Buc., 1937, p. 28.
[5] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

2. Spre o critică sistematică

Este tot mai vizibil că în ultimele decenii ale secolului trecut receptarea operei shakespeareane în cultura română intră într-o etapă nouă, superioară. Acum se vorbește tot mai insistent despre această creație ca de un bun cîștigat, deplin asimilat culturii noastre, capabil să incite puncte de vedere diverse, să coaguleze opinii noi, să fertilizeze cîmpul unor largi dezbateri critice, menite să contribuie la ridicarea calitativă a actului literar sau teatral. Repertoriul teatrelor noastre lăsase în urmă o lungă perioadă de familiarizare cu teatrul shakespearean, cu transpuneri izbutite din textul poetului elisabetan în limba națională și crearea unor roluri de nivel european. Opera shakespeareană face tot mai insistent obiectul unor incursiuni critice speciale, numele lui Shakespeare este invocat adesea în dezbaterile din ce în ce mai cuprinzătoare ale problemelor generale de literatură și de cultură.

Spiritul nostru critic își găsește acum o fundamentare teoretică și metodologică prin Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, constituindu-se ca parte autonomă a literaturii române.[1] Se știe ce ecou puternic a avut și cît de stimulatoare a fost polemica dintre Maiorescu și Gherea, începută în 1885 și continuată în secolul nostru de către discipolii celor doi maeștri.

Atras de timpuriu de universul dramatic shakespearean, Titu Maiorescu va face din acesta un model de creație în comentariile sale teoretice. Deși nu a scris studii sistematice despre Shakespeare, totuși referirile incidentale reflectă, prin densitatea lor, extrem de semnificativ, ecoul creației shakespeareane în conștiința critică a unei personalități marcante a epocii. În unele din lucrările sale se invocă adesea numele lui Shakespeare ca exemplu în susținerea și dezvoltarea unor opinii estetice. Importanta dezbatere a moralității în artă din

---

[1] Vezi Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Influența ideilor socialiste asupra dezvoltării culturii românești din a doua jumătate a sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea*, în *Era socialistă*, 1973, 8, p. 22—27.

Scanned with OKEN Scanner

articolul *Comediile d-lui Caragiale*[1] este ilustrativă în acest sens.

Criticul junimist îl apără pe scriitorul nostru de acuzaţia de imoralitate invocînd, printre altele, exemple din opera lui Shakespeare. „Ofelia iubeşte pe Hamlet. Face vreun rău cu aceasta? Ea rămîne virtuoasă şi supusă. însă înnebuneşte din cauza lui, şi de cea mai puternică emoţiune este scena în care ni se înfăţişează nebunia ei... Ce învăţătură de morală practică putem trage de aici?“ [2]

Ca şi Caragiale, mentorul „Junimii“ demonstra, prin intermediul lui *Hamlet,* că operele viabile trăiesc nu prin „tendinţele“ pe care le încorporează, ci prin modul în care aceste „tendinţe“, aceste idei acţionează asupra sufletului.

C. Dobrogeanu-Gherea, spirit erudit şi înzestrat cu o viguroasă dialectică a ideilor, pusă în slujba unei critici de tip sociologic, era, după cum se ştie, angajat plenar în promovarea valorilor literaturii naţionale autentice, înăbuşite adesea de judecăţile pripite, obscure şi simpliste. Fundamentarea ştiinţifică a actului critic de evaluare a operelor literare rezultă la Gherea din tendinţa sa de sincronizare cu mişcarea critică europeană. Comentariile legate de Shakespeare pun în lumină această latură a activităţii sale deloc de neglijat şi odată cu ea marchează o treaptă calitativ superioară în receptarea critică a creaţiei poetului englez la noi şi mai ales a dramei *Hamlet.* Comentînd drama lui Caragiale, *Năpasta,* Gherea apăra un punct de vedere modern atunci cînd demonstra valoarea ei literară, împotriva viziunii înguste, simpliste, unilaterale şi superficiale ale celor care identificau cu uşurinţă morala personajelor cu cea a autorului. Nu Caragiale era imoral, susţine cu promptitudine criticul, respingînd orice confuzie, ci personajele dramelor sale. Valabilitatea acestui punct de vedere este verificată cu tragediile lui Shakespeare, îndeosebi cu *Hamlet.* Cu o mare vervă polemică, Gherea ridiculizează excesele psihologismului după care capodopera

[1] Titu Maiorescu, *Critice,* vol. III, Ed. Socec, 1928, p. 51—68.
[2] *Ibidem,* p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

shakespeareană poate fi considerată o operă imorală. Demonstrația sa cuprinde și alte observații notabile despre opera lui Shakespeare. El stabilește exact sursele documentare ale dramei, intuind multiplele condiționări social-istorice ale operei.

Capodopera, spune el, trebuie înțeleasă ca o reconstituire a psihologiei și vieții spirituale elisabetane, concretizată atît în filozofia lui Hamlet, cît și în rafinamentul politic al lui Polonius. Analiza acțiunii piesei este întreprinsă minuțios, disecată pînă în cele mai mici amănunte.

Opinii de acest fel sînt în măsură să probeze cunoașterea piesei shakespeareane în detaliile ei cele mai ascunse. Pentru Gherea, conflictele eului hamletian sînt principalele mobiluri ale situației dramatice, el definește cu justețe sarcina morală a eroului și capacitatea sa de a o înfăptui. El observă că prințul danez „e mare, drept, neînduplecat", capabil să folosească „mijloace mari și drepte, ca și țelul lui moral, altruist și mare" [1]. Aceasta îi pare a fi ideea centrală a dramei, a cărei profunzime poetică nu poate să nu stîrnească în sufletul cititorului o adîncă emoție estetică.

Observațiile lui Gherea erau în consens cu opiniile europene care vedeau în Hamlet un personaj de un curaj și promptitudine deosebită în acțiune.

Ideile sale puneau în circulație, așadar, aspecte noi ale operei lui Shakespeare.

Momentul Maiorescu-Gherea, cu înrîurirea sa atît de fecundă pentru etapa constituirii spiritului critic din literatura noastră, este continuat în primele decenii ale secolului nostru, cînd, mai ales prin apariția *Semănătorului*, a *Vieții românești*, apoi a *Convorbirilor critice*, se formulau opinii noi despre *Hamlet*, evident în cadrul altor preocupări și direcții de interpretare a fenomenului literar. Vom aminti dintre numeroșii critici și esteticieni ai acestei perioade pe N. Zaharia, Corneliu Moldovanu, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu și M. Dragomirescu, al căror

[1] C. D. Gherea, *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, vol. II, Ed. pentru literatură și artă, 1956, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

interes față de capodopera shakespeareană ne preocupă cu precădere.

Interesante și pline de sens sînt în această direcție opiniile lui N. Zaharia. Critic de formație maioresciană, el este preocupat de ceea ce i se pare a fi latura esențială a măiestriei shakespeareane : „Marea calitate de a exprima cugetări adînci prin mijlocirea unor fermecătoare imagini poetice“ [1]. Dar mai importantă ni se pare apărarea „divinului Brit“ împotriva celor care-i imputau „anacronismele“ din piese. Deși unele din piesele sale „păcătuiesc împotriva adevărului istoric, însă puterea lor dramatică este atît de mare și desfășurarea acțiunii atît de măiestrită, încît pierdem din vedere acele defecte“ [2]. „Scrierile lui Shakespeare“, susține comentatorul, „au o viabilitate permanentă, căci în ele s-a turnat, într-o formă cît se poate de măiestrită, parte din sufletul omenesc“, „autorul a știut să abordeze cele mai mari probleme filozofice, problema existenței și problema relativității cunoștințelor omenești — în așa fel, încît ele să fie accesibile tuturor ; și prin genialitatea cu care ne-a zugrăvit cel mai complex tip intelectual — tipul lui Hamlet“ [3]. Reținem deci detaliul semnificativ că Shakespeare este elogiat pentru capacitatea sa de a crea tipuri memorabile, așa cum este Hamlet. În sprijinul acestei observații, N. Zaharia aduce și precizarea că deși eroul shakespearean a fost creat acum cîteva secole, el capătă o stranie actualitate, „parcă ar fi fost luat din epoca actuală“.

Similară în multe privințe este și intervenția lui Corneliu Moldovanu, critic cultivat și de gust. El se apropie de capodopera lui Shakespeare cu modestia cercetătorului neobosit, supunînd-o unei temeinice analize critice, pentru a-i descoperi esența și noutatea. Chiar dacă observațiile proprii se interferează frecvent cu unele idei preluate de la exegeți ca Brandes, Taine, Emil Faguet, Goethe, Tolstoi, nume prestigioase și de mare no-

---

[1] N. Zaharia, *Studii de literatură dramatică, Shakespeare*, în *Literatura și arta română*, Buc., 1907, p. 315.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

torietate la acest început de secol, paginile consacrate lui *Hamlet* dezvăluie o gîndire originală — o formație filozofică și umanistă solidă. Shakespeare este în viziunea lui Corneliu Moldovanu un analist prin excelență, cu înclinații spre reliefarea mecanismului sufletesc ascuns al omului, căruia îi consacră toată puterea sa de observație, înțelegere și cuprindere. Observația că „accentele de durere sau de revoltă ale visătorului prinț danez sînt lirice, avînturile cugetării lui sînt fluide și poetice“ [1] amintește de interpretările critice romantice din secolul trecut. „*Hamlet* este capodopera unui poet mai mult liric decît dramatic.“ Ideea că drama personajului central absoarbe toată preocuparea scriitorului și că în fiecare din numeroasele și variatele personaje ale acestei tragedii întrezărim aceeași personalitate este formulată ca o reacție împotriva unor opinii din exegeza europeană care obiectau cu stăruință lipsa de consistență a caracterului eroului principal. După cum observă și Vladimir Streinu [2], formația intimă a eroului central, natura sa conflictuală îndeamnă la cercetări mai largi decît propria-i arie etică. Se pot semnala corespondențe semnificative cu celelalte personaje. Sentimentul propriu de răzbunare a tatălui ucis, bunăoară, se amplifică la altă scară în furia lui Laertes, după cum „nebunia“ lui Hamlet prinde accente mai dure în ultimele trăiri ale Ofeliei. Se poate afirma că starea de meditație etico-filozofică a eroului, caracterul lui contemplativ și melancolic infuzează și altor personaje, cum sînt Claudius, Gertruda, aceleași trăiri proliferate de tragic. Ele întregesc din alte unghiuri ale piesei complexitatea eroului principal.

Din acest punct de vedere, percepția critică a lui Corneliu Moldovanu descoperă, cu o remarcabilă intuiție, trăsăturile care individualizează atît de măiestrit structura dramatică a piesei și mai ales reliefuri spirituale și morale ale lui Hamlet, prin care piesa capătă o organicitate unică. Adoptînd o asemenea perspectivă, criticul român observă că, după cum în creațiile celebre ale lui

---

[1] Corneliu Moldovanu, *Hamlet*, în *Autori și actori*, Buc., 1944, Ed. Casa Școalelor, p. 27.
[2] *Op. cit.*, p. L-LII.

Scanned with OKEN Scanner

Goethe se evidenţiază cu precădere un singur personaj, în mod similar Polonius nu-i decît un alt aspect al lui Hamlet, iar prin acesta „o metamorfoză nouă a sufletului veşnic în mişcare a lui Shakespeare“ [1]. Ideea nu era nouă. Ea a fost lansată şi susţinută de critici prestigioşi ca William Hazlitt, Edward Dowden etc., încă în secolul trecut. Criticul român demonstra însă şi mai convingător că Hamlet transpune în formă dramatică latenţe biografice, profilul omenesc hamletian fiind cel al lui Shakespeare, idee la care aderă şi azi mulţi exegeţi. Asta nu însemna însă, în viziunea lui Corneliu Moldovanu, că personajele secundare sînt lipsite de viaţă individuală, slujind doar la o mai accentuată reliefare a eroului principal. Dimpotrivă. Ca şi Hamlet, făţarnicul Polonius este o individualitate, o întruchipare estetică a contrastelor care se dispută aprig în sufletul său, o icoană a epocii sale. Spectrul stărilor lui sufleteşti îi apare criticului ca deosebit de larg, el incluzînd în sine trăsăturile cele mai contradictorii. Eroul e slugarnic şi demn, ipocrit şi de bun-simţ, ceea ce relevă măiestria lui Shakespeare de a crea tipuri universale, cu o valoare de esenţă umană.

Originală şi seducătoare ni se pare şi remarca cu privire la elementul supranatural în piesă, prin analiza actului I. I se dezvăluie o dublă semnificaţie. În primul rînd, apariţia umbrei e zugrăvită cu mijloace extrem de realiste, iar pe de alta, schimbă starea sufletească a eroului, care din momentul apariţiei ei va reacţiona în mod diferit faţă de cei din jur. Nu mai puţin relevantă este şi intuirea semnificaţiei sfîrşitului dramei în care destoinicul Fortinbras preia lupta, în numele căreia Hamlet şi-a jertfit viaţa, şi o duce mai departe.

Nu în toate cazurile însă capodopera lui Shakespeare a fost descifrată cu aceeaşi înţelegere cuprinzătoare a sensurilor ei literare, estetice şi umane. O serie de critici, din această perioadă, dintre care mulţi comentatori ocazionali, formulau rezerve serioase faţă de calităţile dramei, formulînd concluzii pur subiective, impresioniste, imaginare şi periferice judecăţii estetice autentice.

---

[1] Corneliu Moldovanu, *op. cit.*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de unele viziuni, anacronice într-o epocă de recunoaștere unanimă a talentului shakespearean, se poate remarca faptul că interesul pentru capodopera Renașterii engleze se conturează cu tot mai multă precizie și adîncime. Căci înțeleg să se pronunțe asupra ei scriitori și critici ca Ibrăileanu, Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Mihail Dragomirescu și alții. Opiniile lor, formulate fie incidental, în note de lectură, fie, mai frecvent, în studii sistematice, reflectă extrem de semnificativ ecourile acestei creații în conștiința critică și artistică a unor personalități pe cît de interesante, pe atît de diverse ca structură intelectuală. Este de fapt etapa cristalizării unor idei critice sistematice despre capodopera lui Shakespeare.

Este evident că adevărata critică literară hamletiană urma să se dezvolte de la o idee nuanțată, în mod firesc, din unghiuri diferite, cu una din întregirile esențiale : conceptul de măiestrie dramatică este legat de ideea de dezvoltare a unei drame autohtone autentice. Se poate afirma că un portret global al fascinantei personalități hamletiene și a dramei, în dimensiunile ei etice, estetice și filozofice reale, s-a conturat în exegeza românească tocmai în această perioadă interbelică, grație unor personalități de o profundă și temeinică cultură estetică și filozofică, amintite anterior.

Generația lui Ibrăileanu și Lovinescu se caracteriza, după cum se știe, printr-o animată confruntare de opinii teoretice, în cadrul căreia interesul pentru literatura shakespeareană se învecina adesea cu pasiunea. Animatorul *Vieții românești* nutrea o mare admirație față de autorul lui *Hamlet*, a cărui operă, în opinia sa, domina genul dramatic tocmai pentru că autorul ei face parte din „scriitorii eminamente creatori“ [1], a căror personaje încorporează valori umane durabile. În raportul creație-analiză, cum se știe, criticul dă prioritate creației. „Artă literară fără analiză poate să existe — susține criticul —, fără creație nu“. De aici concluzia superiorității genului dramatic, care „este creator prin excelență“.

[1] *Creație și analiză*, în *Studii literare*, ed. a II-a, Buc., 1931, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

Afirmația avea nevoie de exemple forte, dintre care nu putea lipsi *Hamlet*. Căci opera shakespeareană este populată de personaje cu care obișnuim să „comparăm oameni reali", numele lor creează termeni noi în limbajul comun. Prințul danez, „prin complexitatea lui, e un tip de roman ori de dramă modernă" [1]. Ceea ce i se pare relevant criticului în această operă este faptul că prin acest personaj Shakespeare a intuit adevărul vieții în sens universal. De aceea Hamlet „e un tip de om", deci „e un caracter și azi și mîine și oricînd" [2]. Criteriul valorii este dat astfel de conformarea cu natura umană, eroul shakespearean își datorează viabilitatea reliefului său psihologic caracterizat prin însușiri umane firești.

Poate că una din permanențele acestor preocupări este cea despre caracterul și psihologia personajelor din *Hamlet* văzute nu numai ca exponenți ai Renașterii engleze, ci și ca întruchipare a valențelor umane universale și eterne. Ne gîndim firește la E. Lovinescu, autorul studiului *Hamlet* [3]. Analiza e întreprinsă sistematic, pe următoarele teme : caracter dramatic, acțiune, morală etc. Criticul de la *Sburătorul* face mai întîi o disociere între drama shakespeareană și cea clasică (antică, franceză) în spiritul esteticii sale, circumscriind problemele ridicate de înțelegerea lui Shakespeare : „Eroii lui Shakespeare, spre deosebire de alte caractere din literatura universală, au o compoziție sufletească mai complexă ..., [ei] sînt mai aproape de noi decît eroii teatrului clasic. Discontinuitatea lor sufletească merge însă pînă la contradicție." [4] Judecata nuanțată a criticului surprinde arta dramatică shakespeareană în laturile ei majore, ascunse, intime, exprimată în termeni semnificativi, în opera poetului englez : „Unele elemente se ciocnesc chiar fără a se putea topi într-o unitate armonică". Lovinescu intuia aici latura de bază a dramaturgiei shakespeareane, în care, spre deosebire de cea franceză sau antică, tragicul dramatic nu derivă din situație sau ca-

---

[1] *Op. cit.*, p. 72.
[2] *Ibidem.*
[3] *Critice*, vol. V, Buc., p. 158—162.
[4] *Ibidem*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

racter, ci este creat de către erou, izvorăşte din caracterul subiectiv al personajului, care îşi afirmă libertatea cotidiană. În concepţia lui Lovinescu, portretul moral al eroului se proiectează în ipostaze etice variate. El este „nehotărît, energic, punîndu-şi toată viaţa în slujba unei idei de răzbunare, trist, melancolic, visător mai totdeauna, uneori însă spiritual, vorbăreţ, vesel, delicat sufleteşte, plin de drăgălăşenie, prietenos şi dulce cîteodată, adesea însă brutal şi crud“ [1]. Adevărata dramă a prinţului danez se construieşte pe un raport dialectic, el este cel care creează tensiunea dramatică prin faptele lui, pripite, generoase sau pătimaşe, în desfăşurarea cărora Hamlet însuşi se transformă, dezvăluind însuşiri noi, din însumarea cărora rezultă complexitatea caracterului său, bazat pe „o reuniune de contraste“.

Criticul observă, aşadar, că în capodopera shakespeareană „unitatea clasică e pulverizată“ şi încearcă, în spiritul unei concepţii clasice despre drama de caracter sau situaţie, să găsească totuşi şi în *Hamlet* un principiu dramatic unificator. Ispita clasicistă nu-l împiedecă însă pe criticul român să descifreze noutatea din creaţia lui Shakespeare. Substanţa unor personaje prin care se etalează geniul dramatic inegalabil sînt doar cîteva din calităţile dramei admirabil prezentate. Tipologia hamletiană se defineşte prin trăsături complexe şi contradictorii, ca viaţa însăşi. Polonius e în acelaşi timp „erou de comedie“, „un guraliv stupid“, sau „un vrednic curtean“. În evoluţia personajului, sînt prezenţi mai mulţi indivizi, „fără a face la un loc un singur om“. În actul I, Polonius i se pare criticului „un bărbat cumpănit“, care se transformă ulterior în „bătrîn copilăros, gureş şi gol, pierzîndu-şi firul gîndirii“, devenind apoi „o caricatură a curtezanului senil şi linguşitor“ [2].

Personajelor shakespeareane le lipseşte deci, după Lovinescu unitatea caracterologică. Notabile sînt şi rezervele serioase re care Lovinescu le formulează faţă de definirea de către Goethe a prinţului danez.

---

[1] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 158.
[2] *Ibidem*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

În opoziție cu schematismul din teatrul francez, caracterele shakespeareane își manifestă complexitatea, rămînînd fidele propriei lor naturi, redate printr-o inegalabilă expresivitate poetică. Analiza lui *Hamlet* îi prilejuiește criticului constatarea că în teatrul scriitorului englez „ideile abstracte se concretizează devenind elemente dramatice de o mare putere sugestivă" întruchipate în personaje de o mare grandoare și vitalitate.

Receptarea operei în conștiința estetică lovinesciană are loc, cum s-a observat, în raport cu drama clasică, față de care se demonstrează a fi originală și în fond modernă.

Printre cei care vor sonda opera shakespeareană din multiple unghiuri de vedere, încadrînd-o într-un sistem estetic propriu este și Mihail Dragomirescu. Intervenția sa critică aduce noi viziuni și marchează fără îndoială un pas înainte în exegetica hamletiană la noi, căci prin el se trece și mai detașat de la comentarii cu caracter de referință la studii sistematice, care vor imprima o mai curajoasă și precisă delimitare a dimensiunlor artistice ale dramei.

Observațiile lui Mihail Dragomirescu despre *Hamlet*, risipite în numeroase pagini, impun o analiză atentă, în măsură să întregească, și sub acest aspect, profilul unui critic dotat cu sensibilitate și mai ales cu o metodă modernă de investigație a operei literare.

După cum s-a demonstrat convingător de către Z. Ornea [1], într-o vreme în care estetica europeană tindea să relativizeze supărător judecata de valoare în artă și literatură prin diminuarea rolului esteticului în favoarea unor factori sociologici sau psihologici care denaturau înțelegerea operei de artă, Mihail Dragomirescu emitea o concepție estetică și o metodologie personală cu totul nouă, cristalizată treptat în *Știința literaturii*, a cărei fundamentare teoretică s-a consolidat și prin exemplificări din *Hamlet*.

În spiritul teoriei capodoperei, aceasta nu zugrăvește niciodată aspectele mărunte și nesemnificative ale expe-

[1] Z. Ornea, *Trei esteticieni: M. Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu*, E.P.L., Buc., 1968, p. 13—123.

Scanned with OKEN Scanner

rienței umane, ci numai pe cele majore și viabile. În acest sens, opera shakespeareană este situată deasupra oricăror condiționări ale epocii Renașterii, ca un model al unor stări sufletești eterne.

Încă în 1903, tînărul critic abordează cu dezinvoltură analiza comparatistă a dramelor *Romeo și Julieta* și *Hamlet*, considerate, în spiritul capodoperei, „cea mai caracteristică operă a geniului Shakespeare“ [1].

Cercetarea este în măsură să pună în lumină nuanțe ale gîndirii comparatist-estetice a lui Dragomirescu. Ceea ce determină o desfășurare diferită a acțiunii și a evoluției psihologice a personajelor în cele două piese este, după părerea sa, raportul dintre „gîndire“ și „pasiune“. Cele două elemente asigură universalitatea pieselor, constituind laturi eterne ale ființei umane. În timp ce în *Romeo și Julieta*, „gîndul tînăr“ se subordonează pasiunii, conduita personajelor fiind determinată de instinctul pasional, în *Hamlet*, „gîndul matur“ domină și supune pasiunea, discerne „binele și răul“, iar în acest proces de triere cele două laturi sînt componente ale oricărei fapte întreprinse. Separînd frumosul estetic de cel etic, criticul observă că în *Romeo și Julieta* impulsul instinctiv al pasiunii are efectele cele mai puternice, reușind să facă din cele mai slabe personaje „puteri neînfrînate de voință!“, în timp ce în *Hamlet* caracterele cele mai active, întreprinzătoare și abile „se frîng de propriile gînduri“ sub povara neîncrederii. Cele două tipuri de reacții umane sînt explicate apoi prin evoluția psihologică a lui Hamlet, circumscrise, după părerea criticului, în două faze distincte. În primele scene, îndrăzneț, dezinvolt și cu reflexul de anticipație a ceea ce întreprinde, numai sporadic vreo reflecție tristă ne anunță stările lui sufletești de mai tîrziu. De îndată ce maturizarea gîndirii eroului prinde contururi precise, ea îi reduce energia la simple veleități, transformîndu-l în „visătorul capriţios, nehotărît“ [2].

---

[1] Mihail Dragomirescu, *Dramaturgia română*, Buc., 1905, p. 259.

[2] *Ibidem, op. cit.*, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de Hamlet, Romeo îi apare criticului apatic, vlăguit, dar forța pasiunii îi generează puteri prin care el devine de neînduplecat. Un lucru similar se petrece și cu suava și fermecătoarea Julieta, cu deosebirea că, în cazul ei, saltul de la o naivă neobișnuită la o ființă energică, sub impulsul pasiunii, apare și mai izbitor. Cei doi protagoniști din acest cuplu dramatic întruchipează — în viziunea criticului — același moment sufletesc „...dezmorțirea voinței și repezirea ei neînfrînată către scopul luminat de pasiunea cea mai firească din cîte bîntuiesc sufletul omenesc : iubirea". În timp ce Hamlet reprezintă un moment sufletesc contrat : „amorțirea voinței condusă de lumina cea mai firească a minții omenești : rațiunea" [1]. Semnificative sînt aceste păreri pentru crezul critic al lui Dragomirescu conform căruia criteriul de evaluare a unei opere literare are loc de la impresie la analiză și de aici la detașarea ideii generale printr-un proces de raționalizare a sensibilității. În cazul nostru, personajul dramatic este apreciat în funcție de reflectarea unei stări psihice eterne, durabile, permanente. În timp ce Romeo întruchipează prototipul pasiunii irezistibile, Hamlet este simbolul rațiunii desăvîrșite.

Ceea ce unifică totuși, în opinia criticului, cele două creații, atît de diferite ca structură și nuanțe afective, este individualitatea lor distinctă, este universalitatea lor asigurată de reflectarea sentimentelor general umane, eterne, care dau sens și valoare estetică globală operelor ; ele „înfățișează în chipul cel mai adînc și mai plastic fundamentul misterios și nepătruns al vieții noastre, și prin aceasta dobîndesc, în opera lui Shakespeare, o preeminență nediscutabilă" [2].

Observația este, după cum se vede, unilaterală, întrucît universalitatea celor două opere este asigurată și de faptul că sînt încorporați și factori istorici și sociali.

Aspectul general al problematicii umane din cele două creații shakespeareane este primordial pentru criticul român, dar nu singurul criteriu care certifică suprema-

[1] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 262.
[2] *Ibidem*, p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

ția lor literară. El este corelat cu „originalitatea intuiției" proprie lui Shakespeare, care nu se vădește nicăieri mai vie și mai completă ca în aceste drame.

Interesantă ni se pare și străduința cu care Dragomirescu urmărește rolul contrastului în *Hamlet* și în *Romeo și Julieta*, „sinteza contrariilor". Adînca durere și rîsul nestăpînit au o nuanță particulară în *Hamlet* față de situațiile comice autentice, în care se împletesc și stări sufletești de un tragic desăvîrșit din *Romeo și Julieta*.

Aceste contraste sînt „perfect îmbinate într-o singură impresiune", care asigură valoarea literară a acestor opere, întrucît ele „solicită adîncimi ale sufletului la care rar ajung impresiunile ce ne vin de la alte opere de artă" [1].

Cele două „capodopere" ilustrează deci în mod fericit capacitatea lui Shakespeare de a crea opere a căror influență estetică asupra cititorului este adîncă, ele întruchipînd expresia artistică desăvîrșită. De aici invitația „cine vrea să înțeleagă adîncimile vieții... îndrepteze-se spre marele opere de artă".

Observațiile lui Mihail Dragomirescu despre *Hamlet* sînt rodul unei munci laborioase de descifrare a sensului direct din text ; criticul și-a impus un contact adîncit cu opera, ceea ce i-a prilejuit adesea efectuarea unei analize subtile și temeinice [2].

Astfel criticul observă că poetul englez a creat în Hamlet prototipul „revoltei morale". În această accepție, eroul întruchipează o trăsătură umană permanentă și universală, căci revolta sa morală reprezintă în fond „frămîntarea sufletească a întregii omeniri" [3].

Structura etică a personajului dramatic se clădește pe coordonate complexe. Hamlet este un tip înzestrat, cult, a cărui concepție despre lume, o lume ale cărei dimensiuni sînt în acord cu natura sa curată, sinceră și

---

[1] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 265.

[2] Vezi Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 187—195 ; Al. Duțu, *op. cit.*, p. 86.

[3] M. Dragomirescu, *Hamlet*, în *Critică*, vol. 2, Ed. Casa Școalelor, 1928, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

dreaptă, este rezultată din lecturi. De pe această platformă morală loviturile năprasnice încercate de către erou prin moartea tatălui său, gestul nesăbuit al mamei (căsătoria imediată și mai ales descoperirea crimei) cumulează în sufletul său revolta, ale cărei intensități se învecinează cu exasperarea.

Spre deosebire de adepții teoriei goethiene sau a interpretărilor psihologiste extinse în epocă, care vedeau în Hamlet un infirm moral prin lipsa de voință, Mihail Dragomirescu relevă caracterul dîrz al eroului, un notabil act de voință părîndu-i-se criticului și despărțirea de Ofelia, pe care o iubea.

Trăsăturile umane durabile care îi conferă personajului o tinerețe veșnică sînt frămîntarea sa, zbuciumul său sufletesc, întreținut de contrastul între ceea ce vede și ceea ce crede, caracterul eroului fiind o sursă permanentă a tensiunii dramatice.

Cîțiva ani mai tîrziu, criticul va reveni asupra acestor interpretări, nuanțînd mai amplu viziunea sa asupra lui *Hamlet* cu alte laturi ce i se par definitorii. Personalitatea eroului shakespearean se conturează acum ca cea mai bogată din întreaga poezie dramatică universală. El vorbește, bunăoară, de profunzimea reflecției raționale ce însoțește fiecare din actele eroului, în măsură să pună în lumină întunecimi nebănuite, care înlesnesc înțelegerea adecvată nu numai a personajului, ci, prin el, și pe cea a soartei omenești în general.

Interesantă este și observația conform căreia *Hamlet*, ca operă dramatică universală, are o îndoită semnificație. Una secundară, ce simbolizează „starea sufletească de zguduire morală în sufletul omenesc în trecerea de la creștinism la umanism, de la moralitatea strîmtă, dar ideală, a cărților, la moralitatea largă, dar impură a Renașterii“ [1]. În acest caz, se face o interesantă raportare a concretului istoric la generalul uman din opera shakespeareană. Interpretarea se situează însă pe un punct de vedere dogmatic. Eroul principal al piesei este considerat de către M. Dragomirescu rupt spiritual de

[1] M. Dragomirescu, *Hamlet*, în *Critică*, vol. II, Ed. Casa Școalelor, 1928, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

condițiile istorice și sociale ale existenței cotidiene. În această viziune, prințul danez nu-și exercită practic menirea de persoană fizică înzestrată cu însușiri atît de bogate și puternice. El întruchipează în termenii lui Dragomirescu „o mare inteligență idealistă, pe care vîntul aspru al realității nu l-a ajuns“ [1]. Rolul eroului este acela al unui moralizator care judecă contemplînd obiceiurile rele ale semenilor care îi declanșează și potențează stările psihice. Însumarea acestora determină semnificația principală a operei ; *Hamlet* este, în primul rînd, opera universală a revoltei morale împotriva realității.

Interesantă și deosebit de importantă este strădania criticului român de a apăra valorile esteticului prin exemplul dramei *Hamlet*. Supunerea acestei creații unui examen de critică sistematică și analitică fundamentată pe criterii raționaliste și obiective se înscrie ca o importantă latură în studiul științific al operei shakespeareane, concepută în autonomia și structura ei interioară.

Studiile sale despre *Hamlet* rămîn, pentru epoca respectivă, printre cele dintii rezultate mai ample în ordinea cercetării estetice și a unei critici sistematice a capodoperei lui Shakespeare la noi, ce a înscris în registrul ideilor contemporane despre *Hamlet* un punct de vedere îndrăzneț, original și stimulator.

3. Opinii despre tipologia și conflictul dramatic în „Hamlet“

Despre *Hamlet*, ca și despre *Faust* sau *Divina comedie*, s-a scris la noi enorm, și de multe ori cu preocuparea de a detașa aspectele esențiale din această creație atît de densă și complexă în implicații.

De notat este faptul că tragedia *Hamlet* a fost întîmpinată în critica românească cu aprecieri din ce în ce mai consistente și mai diversificate tematic. Marele talent shakespearean s-a impus cu intensitate progresivă atît publicului, cît și criticii, a cărei judecată a variat în mod firesc (ca nuanțe și unghiuri de percepție), fără

[1] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

a diferi însă fundamental. De aici și specificul criticii hamletiene românești, a cărei caracter și tonalitate sînt eminamente pozitive, organizate oarecum de timpuriu pe cîteva teme fundamentale, dintre care rămîne să tratăm acum, „last but not least", tendința spre o exegeză sistematică.

Cu operația de a duce discuția în planul specializat al tragediei s-au însărcinat critici și shakespearologi cu o erudită și temeinică formație anglistă, ale căror observații converg spre constatarea împărtășită unanim că Shakespeare rămîne în orice împrejurare un mare dramaturg, în primul rînd prin *Hamlet*.

Ideile tragediei au avut ecouri dintre cele mai fertile în gîndirea teatrală românească. Pasiunea pentru adevărul uman și mai ales preocuparea față de drama psihologică, a teatrului de idei de un intens conflict pasional sînt doar cîteva din tendințele artistice și estetice din perioada interbelică. Ele au formulat idei valoroase despre tipologia și conflictul dramatic hamletian, teoretizase acum cu un spor de interes ca o consecință a contradicțiilor ideologice adînci ale vremii, dominate de căutări neliniștite ale spiritului uman.

Scrise în ultima perioadă a vieții, în plină maturitate poetică și filozofică, marile tragedii shakespeareane au marcat un mod deosebit de gîndire artistică. Poetul englez creează aici caractere lucide și puternice, care trăiesc intens, animate de dorința opțiunii pentru dreptate, adevăr și frumos, fiind însă adesea devorate de angoasele sfîșietoare ale vremii.

Psihologia unor caractere de acest fel implică atîtea valori morale : generozitate, curaj, modestie, puritate, dezinteres, acțiune, stoicism, valori ale idealului renascentist de realizare în bine și frumos. Efortul acestor personaje de a se înălța deasupra unei vieții mărunte, a unei societăți lipsite de simțul onoarei și al demnității umane este frînat de o lume, în multe privințe, înapoiată și meschină. Credința fermă a personajelor shakespeareane într-un ideal și în necesitatea împlinirii într-un ritm dinamic a aspirațiilor etice și sociale superioare ale vremii este pîndită de eșec și deziluzii. Contrastul dintre stările vechi, medievale, și formele noi renascentiste

Scanned with OKEN Scanner

insuficient asimilate încă de către societatea elisabetană prindea contururi violente. Iată de ce diferențierea dintre victime și vinovați, concretizată în incidente particulare de viață, capătă valoare de generalitate în teatrul shakespearean. Căci în concepția lui Shakespeare, societatea elisabetană era culpabilă, meschină și egoistă, ea strivea omul și împiedica descătușarea sa, în multe privințe, îi delimita inuman existența.

Pornind de la o astfel de concepție, Shakespeare credea într-o morală și o filozofie întemeiată pe simțul adevărului și al dreptății, pe baza experienței și cunoașterii umane. Înțelegînd omul ca o ființă liberă, înzestrată cu inteligență, el pledează pentru o doctrină morală eliberată de canoanele teologice, deschizînd drum spre orizonturile cunoașterii umane. De aceea Pompiliu Constantinescu [1] avea dreptate cînd afirma că teatrul shakespearean, cu tragismul său, își are geneza în realitățile din epoca elisabetană dominată de depresiunea sufletească provocată de modul violent în care forțele înapoiate ale vremii se opuneau progresului și emancipării spiritului uman.

Problematica atît de complexă a tragicului shakespearean a iscat de-a lungul vremii dezbateri ample, care i-au luminat numai în parte esența, atît de greu de delimitat precis. Cu atît mai ispititoare este azi încercarea de evaluare a strădaniilor românești de explicitare a acestei probleme (prin cazul *Hamlet*), cu cît unii cercetători au considerat piesa drept expresie artistică a unui pesimism irevocabil [2]. Ne grăbim să precizăm că receptarea tragediei shakespeareane în critica noastră (sub acest aspect) nu se fixează pe astfel de coordonate. Dimpotrivă, ea se structurează, în una din direcțiile ei esențiale, pe latura accentuării conținutului obiectiv al

---

[1] *Între Shakespeare și Ibsen*, în *Viața literară*, Buc., 1928, nr. 77, p. 1.

[2] Reținem cu deosebire atenția în această privință lucrările: A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, 1904; T. S. Eliot, *Hamlet, in Selected Essays*, London, 1932; D. A. Waldock, *Hamlet. A Study in Critical Method*, Cambridge, 1931; H. D. F. Kitto, *Form und Meaning in Drama*, 1956; L. C. Knighty, *Some Shakespearean Themes*, London, 1959 etc.

Scanned with OKEN Scanner

tragicului hamletian. În acest sens, intervenţiile critice converg în direcţia explicitării conflictului dramatic în *Hamlet* ca o consecinţă directă a contradicţiei dintre idealul eroului şi neputinţa realizării lui într-o societate depăşită, care lupta cu înverşunare pentru menţinerea doctrinei ei învechite şi perimate. Conflictul dintre nou şi vechi, ideal-realitate, transpus pe terenul delicat al eticului, este înteţit atît de violenta luptă interioară dintre pasiunea lui Hamlet de-a afla şi promova adevărul şi incapacitatea eroului de a intui calea spre fapta decisivă, cît şi de alţi factori, asupra cărora nu mai stăruim.

Critica românească a cercetat amplu complexitatea eroului tragic shakespearean, subliniind realismul concepţiei poetului englez. Revelatoare sînt în această direcţie observaţiile lui Nicolae Iorga. Însumate în vaste, preţioase şi dense comentarii, cu intuiţii comparatiste nuanţate, opiniile savantului român ne dezvăluie laturi şi semnificaţii esenţiale ale acestei creaţii.

Hamlet se fixează în gîndirea artistică a exgetului român, în primul rînd, ca un produs estetic exemplar, hărăzit să genereze, pe de o parte, dezbateri teoretice literare, iar pe de alta, să justifice circulaţia motivelor poetice de la o literatură la alta. Se încearcă apropieri între poemul *Sorin* al lui Bolintineanu şi *Hamlet,* dar mai ales paralele dintre dintre Anca (din *Năpasta*) şi Hamlet, eroina caragialiană părîndu-i-se marelui nostru gînditor „un hamlet în fuste“ [1].

În viziunea lui Iorga capodopera lui Shakespeare este un act de cunoaştere universal, care invită frecvent la comparaţii.

Cu mai multă rigoare analitică reia criticul multe din aceste observaţii (risipite de el în presa vremii), subsumate unor interpretări mai precise în capitolul *Shakespeare şi literaturile romanice,* din monumentala sa lucrare *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor* [2]. Eruditul cărturar se sprijină aici pe o cunoaştere în amănunt a operei shakespeareene, a izvoa-

---

[1] Nicolae Iorga, *Pagini de tinereţe,* Buc., 1968, I, p. 220.
[2] *Epoca modernă,* vol. II, E.L.U., Buc., 1968, p. 464—472.

Scanned with OKEN Scanner

relor sale și a epocii în care aceasta a fost elaborată; el corectează multe din datele eronate despre această creație, vehiculate cu insistență în exegetica vremii [1]. Entuziasmele exagerate, cît și contestările nesocotite privind paternitatea și valoarea operei shakespeareane sînt retezate cu eleganța criticului erudit și obiectiv. Utilizînd surse bogate și diverse, Iorga demonstrează că Shakespeare a avut un rol formativ, el a fost un ferment de o excepțională importanță pentru emanciparea și structurarea dramei moderne europene.

Observațiile lui Iorga sînt doar un exemplu de acest fel, ele verificîndu-și trăinicia în multe privințe și astăzi. Criticul observă că izvoarele tragediei *Hamlet* descind din cronica și tragedia medievală daneză, creații pe a căror osatură Shakespeare grefează profunde reflecții umane „asupra marilor probleme etice", „asupra vieții și morții", proiectate pe un fundal dramatic. Observația referitoare la influența filozofiei îndoielii a lui Montaigne anticipa cercetările mai recente, elaborate mai analitic și mai temeinic la noi de către Tudor Vianu [2], iar în exegeza europeană, de către numeroși cercetători. Iorga intuiește însă și sursa încrederii scriitorului englez în om ca măsură a tuturor lucrurilor, în conformitate cu postulatul etic și filozofic esențial al Renașterii. În acest sens, *Hamlet* i se pare lui Iorga opera care întruchipează sensul măreției umane. Iar conflictul eroului provine dintr-o atentă și lucidă observare a realității înconjurătoare cu care intră în profundă contradicție. Caracterul eroului este determinat de suferințele sale, de durerea excesivă pe care i-o produce uciderea tatălui său și de ceea ce vede la curte. Iorga intuia cu precizie aceste laturi ale conflictului interior al eroului cînd spunea: „Hamlet trebuie căutat în singură conștiința lui" [3], punînd accentul pe lupta din sufletul personajului,

---

[1] Vezi și Victor Hanea, *Nicolae Iorga despre opera lui Shakespeare, Analele Universității* București, Seria Șt. sociale filologie, 1966, p. 37—61.

[2] T. Vianu, *Shakespeare ca poet al Renașterii*, în *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei, Buc., 1963, p. 66—67.

[3] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 465.

Scanned with OKEN Scanner

pe vina tragică a acestuia. Evident, *Hamlet* este tragedia spiritului umanist renascentist încătușat de o lume ostilă și meschină. Prințul danez luptă și suferă atît pentru a dovedi că este un demn urmaș al tatălui său, cît și pentru triumful adevărului și dreptății pe pămînt.

Spre deosebire de Iorga, în opinia lui Ion Botez conflictul hamletian este mai complex, implicînd nu numai ipoteza că Claudius i-ar fi ucis tatăl, ci și bănuiala de culpabilitate a mamei sale. Prințul danez este mîhnit de pîngărirea ideii de dragoste de către Gertruda.

Ion Botez consideră că față de alte drame shakespeareane, tendința eroului în *Hamlet* de a acționa (din momentul destăinuirii fantomei) străbate întreaga operă și se include, sub o formă sau alta, în fiecare scenă în parte. Conflictul de caracter este, prin urmare, un principiu esențial de configurare specifică a tensiunii și structurii dramatice a piesei, deoarece toate problemele pe care le ridică desfășurarea acțiunii sînt legate de nefericitul prinț. Observațiile sînt întemeiate, întrucît tragedia *Hamlet* este unică și din punctul de vedere al structurii interioare. Privită sub acest aspect, piesa reprezintă istoria completă a unui caz moral epuizînd în dezvoltarea sa evoluția și sfîrșitul unui erou exemplar. Încă de la începutul primei scene, întrezărim soluția de construcție a dramei prin conexarea tuturor evenimentelor de figura eroului ei. Întreaga dramă crește condusă de un fir central puternic — revolta față de legitimitatea tiraniei și răzbunarea unui tată. Totuși *Hamlet* abundă în întîmplări și evenimente colaterale temei principale, care se mențin însă într-o unitate echilibrată, în ciuda tensiunii dramatice amplificate din loc în loc de momente serioase, dacă nu chiar grave.[1]

Dar situația dramatică în *Hamlet*, cu momentele ei acute, anunță în opinia criticilor români ieșirea eroului din impas, încrederea în virtuțile sale reale. Conflictul hamletian, energic, combativ și de aceea profund uman, acordă eroului posibilitatea finalizării sarcinii asumate.

[1] Vezi Ungerer Friedrich, *Dramatische Spannung in Shakespeare Tragödien*, München, 1964, Dissertation, 143 p.

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet nu este o victimă pasivă, ca Julius Caesar, ci întruchipează deopotrivă o conștiință permanent activă, constituind cheia acțiunii dramatice.

Efectele de contrast din conștiința eroului, marcate de vigoare, dar și de un desăvîrșit simț al măsurii, sînt străbătute de un realism optimist. Eroul caută să răspundă destinului prin stoicismul demnității umane de a acționa numai în numele adevărului.

În opinia lui Iorga, conflictul hamletian, spre deosebire de cel inexorabil din drama antică sau clasică franceză, care condamnă eroul iraționalității totale, provine din caracterul individual al personajului dramatic care își exercită menirea în societate, rămînînd fidel propriei lui naturi interne. Adevărata dramă în *Hamlet*, cu încleștările ei de tensiune profundă, se consumă în sufletul eroului, în natura sa interioară, și nicidecum în lumea exterioară, care servește doar ca un cadru secundar. Altfel spus, în opinia criticului român tragicul hamletian rezultă din implicarea totală a concepției eroului despre viață. Natura conflictului dramatic decurge deci din intensificarea trăirilor eroului în ordinea interiorizării lor crescînde. Spre deosebire de alți dramaturgi, printre aceștia și cei din Renașterea engleză, Chapman, Webster, Tourneur, care explică conflictul dramatic și ai căror eroi își exprimă vehement indignarea lor în numele unui cod moral, cod în funcție de care se etalează alternativa : dreptate sau răzbunare, Shakespeare evită formularea scrupulelor de către erou și-l face, în schimb, după cum arată John Lawlor, „deficitar în înțelegerea lui însuși". Exegetul englez este de părere că *Hamlet* are valoare universală tocmai pentru că demonstrează că „omul nu reușește să se cunoască pe el însuși" [1].

Nu departe de opiniile lui Iorga se situează și cele ale lui Raul Teodorescu. În viziunea sa, conflictul dramatic în *Hamlet* este tot de natură etică. El provine din neconcordanța dintre firea eroului și sarcinile ce și le asumă. Prințul danez receptează adecvat datoria răzbunării și devine factorul esențial de împlinire a ei. El

[1] *Op. cit.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să dovedească însă curaj, hotărire, dar natura sa nu este potrivită pentru acest scop. De aceea conflictul se realizează nu în acțiunea de răzbunare, ci în lupta interioară a eroului, în toată complexitatea și diversitatea sa psihologică. Conflictul dramatic evoluează, trecînd prin mai multe faze, spre sensul adîncirii progresive. „Ajungem treptat să știm firea personajului — spune Raul Teodorescu —, cu felul său de a iubi și de a urî, cu înălțările sufletului său, ca și cu slăbiciunile, cu dorințele, pasiunile și îndoielile sale, cu chinurile existenței sale, ca și cu cugetarea sa“ [1]. Relieful existenței tragice a eroului este accentuat și de iubirea lui Hamlet pentru Ofelia, care devine într-adevăr o sursă a conflictului dramatic și în același timp element ce leagă scena 1 din actul III de structura întregii drame. Demn de reținut este și faptul că elementul erotic aduce mereu dubii asupra caracterului eroului principal. Luciditatea ni se pare a fi însă elementul primordial al naturii interioare a eroului, dublată de o fire sensibilă, sentimentală, lezată de ceea ce vede în viață și care îi produce, în mod firesc, suferințe. Cazul eroului shakespearean confirmă afirmația baudelairiană, conform căreia cu cît e mai multă luciditate, cu atît e mai mare suferința. Sau și mai pregnant, pe cea a lui Camil Petrescu : „cîtă luciditate, atîta dramă“.

Din această perspectivă, asociațiile lui Raul Teodorescu par întru totul îndreptățite. Prin profunzimea filozofiei sale, Hamlet este apropiat de Faust al lui Goethe, iar prin inteligența reflexivă și înclinația spre meditația filozofică, de tînărul Werther. În ciuda diversității structurii sale etice, personajul ne apare „unitar“ și „complex“ ca însuși sufletul omenesc.

Față de astfel de judecăți valoroase exprimate insistent în critica noastră, ni se pare de-a dreptul surprinzător faptul că eroul shakespearean este prezentat supărător de frecvent în exegeza europeană sinonim cu ideea de demență. Fără îndoială că acest transfer de sens s-a operat pornindu-se de la un studiu fragmentar

[1] Raul Teodorescu, *„Hamlet“ de Shakespeare*, în *Ritmul vremii*, nr. 8—9, sept. 1926, p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

a piesei, din care a rezultat o imagine trunchiată a eroului.

În realitate, Hamlet este un personaj de o structură complexă, un tip care creşte în ochii cititorului pînă la dimensiunile superioare ale înţelepciunii, ale bunului-simţ şi clarviziunii în problemele cele mai diverse. Elocvenţa eroului se desfăşoară cu limpezime de logică şi cu puritate de expresie în întreaga piesă (dar mai ales în monologuri), care pun în adevărata ei lumină fascinanta personalitate hamletiană.

Şi pentru Alice Voinescu elementul cerebral constituie o componentă de seamă în filonul spiritual al eroului. „Gîndirea e în *Hamlet* — susţine autoarea — floare a întregii fiinţe... făclia în care materia se transformă în lumină. În asemenea lumină se aprinde conştiinţa şi în ea se elaborează realitatea în care se oglindeşte existenţa.“ [1]

Şi în viziunea sa conflictul de caracter are un relief conturat, cu accente violente derivate din aceeaşi opoziţie dintre luciditatea, discernămîntul eroului şi puterile implacabile ale răului.

În mod similar, Ion Botez, literat erudit şi de gust, combate exclusivismul prezent în exegezele unor Schlegel, Coleridge, Dowden, critici prestigioşi şi cu rezonanţă în exegeza hamletiană, care însă apreciau conflictul de caracter şi evoluţia dramatică a prinţului danez în funcţie de intensitatea sentimentului de răzbunare, judecînd „întregul lui caracter în jurul unei axe unice“ [2].

Ion Botez dă o interpretare mai largă procedeelor dramatice utilizate de Shakespeare pentru realizarea conflictului dramatic în *Hamlet*. Opiniile sale despre capodopera Renaşterii engleze emise în două studii ample, *„Hamlet“ în tragedia shakespeariană* [3] şi *Sentimentul răzbunării şi supranaturalului în „Hamlet“* [4] deşi inegale ca valoare, se remarcă totuşi printr-o temeinică documen-

---

[1] Alice Voinescu, *Curs de istorie a literaturii dramatice, Plaut, Terenţiu, teatrul medieval şi Shakespeare* (f.a.), Buc., p. 368.

[2] Ion Botez, *„Hamlet“ în tragedia shakespeareană*, în *Viaţa românească*, Iaşi, 1925, p. 15.

[3] *Viaţa românească*, Iaşi, 1925, 29 p.

[4] *Ibidem*, 1928, 47. p.

Scanned with OKEN Scanner

tare în cuprinsul vastei bibliografii shakespeareane, prin atenție la detalii și nuanțe. Conflictul hamletian, după el, este o consecință a contradicțiilor sociale și umane, trăirea psihologică a eroului fiind potențată și reflectînd modalitatea de viață tipică Renașterii engleze. Conflictele interioare ale eroului decurg din ciocnirea dintre sentiment-rațiune, ideal-realitate, din răsfrîngerea în conștiința sa a confruntărilor sociale, a adversităților implacabile. Răzbunarea în *Hamlet*, sentiment atît de comun ființei umane, susține întemeiat Ion Botez, nu are un caracter orb, ilogic și clocotitor ; ea izvorăște din implicații sociale și morale mai adînci între răzbunător și victimă, pe de o parte, și între erou și falsitatea și ipocrizia lumii în care trăiește, pe de alta, determinînd intense conflicte sufletești. Aceste tipuri de ciocniri interioare fundamental umane sînt eterne și universale, se poate spune, de o frecvență sporită nu numai în creația shakespeareană, ci și a altor creatori dramatici. Procedeul portretizării prin antiteză reliefează, subliniază Ion Botez, tocmai superioritatea umană a prințului danez, „prin dezgustul pe care îl provoacă în sufletul său micimile și falsitatea celor din jurul lui“ [1].

Subliniat cu atîta măiestrie, prin intensificarea tensiunii dramatice, conflictul hamletian tinde să reflecte esența însăși a contradicțiilor umane universale. De aceea, susține I. Botez, Shakespeare a anticipat în *Hamlet* „toate sensibilitățile omului modern“, căci „în sufletul lui vibrează toate iubirile înalte“.

Dragostea filială constituie, în opinia criticului, „sfera emoțională de fierbere continuă în sufletul lui Hamlet“. Pe măsură ce acțiunea piesei înaintează, asistăm la un fenomen de o mare subtilitate, proprie marii literaturi, și anume, la un adevărat proces de osmoză spirituală în conștiința nefericitului prinț danez. Virtuțile lui umane, puternice și complexe, se degajă, în opinia lui Botez, din iubirea lui de oameni în general și îndeosebi din amărăciunea pricinuită de fapta mamei sale, față de care încearcă o conciliere de o vibrantă tensiune și măreție sufletească în scena din iatac. În sufletul lui Ham-

[1] Ion Botez, *op cit.*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

let prind contururi precise „iubirea", „ardoarea de a salva" pe mama sa, izvorîte dintr-o răspundere morală profundă.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga [1] reafirmă ideea că aceasta ar fi una din laturile dominante ale protagonistului shakespearean, în care se împletesc conflicte sufleteşti vehemente şi dureroase.

Problematica atît de complexă a conflictului dramatic hamletian este explicată după cum am văzut de către mai toţi criticii noştri ca o rezultantă a vieţii şi contradicţiilor sociale din vremea Renaşterii, a puternicelor antagonisme dintre burghezie şi aristocraţie, dintre lumea perimată a evului mediu şi alta modernă, nouă.

Conflictul dramatic, spune I. Botez, în *Hamlet* este prismatic şi mai intens decît în celelalte tragedii. În timp ce Othello este victima unei intrigi, iar Macbeth făptaş la crimă, caracterul lui Hamlet se raportează cu duritate la alternative de a fi sau nu capabil de anumite fapte. Pentru Ion Botez însă, „Suferinţele lui Hamlet, filtrate prin inteligenţa lui subtilă şi sensibilităţile lui ascuţite, evocă problemele adînci ale vieţii, ale adevărului, ale fericirii, ale eternelor întrebări... care frămîntă mintea omului modern" [2]. În acelaşi context, se discută contrastul de caracter dintre Hamlet şi Laertes, menit să pună în lumină superioritatea prinţului danez. În felul acesta se corecta o idee a lui C. A. Bradley, profesor de poetică la Oxford, după care Shakespeare utilizează acest procedeu antitetic pentru „inferiorizarea eroului central al piesei" [3]. În viziunea lui I. Botez, eroii dramatici shakespeareani „trăiesc complex", iar umanul pe care-l întruchipează le asigură viabilitatea „peste dimensiunile actualităţii. Sugerînd... realitatea eternă a omului", ei redau „ceva din arta statuară" [4].

Observaţia, fără îndoială, temeinică şi plină de sens, este reluată şi întregită de către Alice Voinescu cu alte

---

[1] *William Shakespeare (1564—1616) (Prefaţă)*, la *Romeo şi Julieta. Hamlet*, E.P.L., Buc., 1962, p. XXIII.

[2] Ion Botez, *op cit.*, p. 13.

[3] C. A. Bradley, *Shakespearean Tragedy, Lectures on Hamlet...*, London, 1926, p. 90.

[4] I. Botez, *op cit.*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

nuanțe revelatoare pentru natura conflictului dramatic în *Hamlet*, provenit din „durerea" prințului danez „pentru refacerea idealului" [1]. Conflictul de caracter, spune ea, nu este motivat numai de necesitatea răzbunării tatălui dispărut, ci se clădește pe ideea că „fapta criminală a scos lumea din țîțîni, a smintit-o, iar eroul este sortit să facă ordine, s-o puie la loc", ideal în funcție de care personajul își confirmă sau infirmă destinul. Danemarca devine o scenă unde se desfășoară o acțiune dinamică, ce pune în mișcare idealuri atît de pasionate, ale „omenirii întregi". Hamlet exemplifică omul nou, renascentist, luminat, a cărui gîndire este capabilă să discearnă sensul și menirea omului în societate și în lume. Caracterul eroului angajează, prin urmare, atît prin natura sa umană obiectivă, cît și prin ecoul trăirilor sale, întreaga noastră ființă și raporturile cu lumea. O sursă de bază a conflictului hamletian o constituie implicarea totală a concepției despre viață a eroului în acțiunea piesei. Căci așa cum subliniază profesorul Al. Dima, tragicul angajează „... raporturile individului cu forțele comunității din care face parte, care sînt relațiile lui cu valorile morale și ale acestora cu principalele pasiuni umane" [2].

Critica noastră aprecia, prin urmare, capodopera shakespeareană, prin valorile ei intrinseci, la înălțimea creației dramatice superioare, accentuînd — printr-o meditație adîncă asupra sensurilor ei — fascinantul conflict dramatic și tensiunea interioară a eroilor. Se preciza în acest fel fervoarea și intensitatea trăirii umane introduse de Shakespeare în teatru, calități care i-au adus la noi, ca și în alte culturi, sufragiile criticii și frecventa valorificare scenică a creației sale dramatice.

O problemă nu mai puțin importantă, avută în vedere de noi și pînă acum, pusă în discuție de către exegeții români, este și aceea a tipologiei dramatice în *Hamlet*, a caracterului ei modern. Natura complexă a eroului shakespearean, profund individualizată, unică, cu o nuanțată viață spirituală, rod al prezentării realiste, ge-

[1] Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 342.
[2] Al. Dima, *Cu privire la esența tragicului*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, Buc., E.L.U., 1962, p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

nerează formularea unor observații legate de concepția shakespeareană despre personaje și funcția lor dramatică. Acestea nu au un caracter empiric, impresionist, de simplă exaltare în fața tehnicii măiestrite a poetului englez, ci derivă din tendințele realiste, manifestate la noi, în epocă, care aspirau la reliefarea multilaterală, detailată și dinamică a caracterului dramatic și prin el a sufletului contemporan.

Nu lipsite de interes sînt în această privință opiniile lui Raul Teodorescu. „Personagiile lui Shakespeare — spune cercetătorul — sînt creațiuni complete, ființe vii și complexe, ca sufletul omenesc însuși. Ele nu sînt stăpînite de un singur sentiment, ele au toate simțămintele pe care le are un suflet uman și care alcătuiesc ființa lor.“ [1] Se intuia, de fapt, modernitatea teatrului shakespearean față de cel clasic francez, concretizată pe mai multe planuri. Hamlet „e o individualitate complexă, iar nu un tip sintetizînd o anume latură sufletească, el e Hamlet, după cum Iago e Iago, Macbeth e Macbeth, și așa mai departe“ [2].

Constatarea că celelalte personaje ale dramei sînt zugrăvite numai pentru a scoate în relief natura eroului principal apare la mai mulți critici în epocă și, după cum am văzut, este frecventă în exegeza europeană. Ea provine din natura etică a eroului, cu valențele ei umane particulare și bine definite artistic, reflex al unei epoci de crize sociale și căutări neliniștitoare. Aprofundarea vieții individuale a eroului dramatic, a dinamicii lui sufletești, surprinderea acestuia în infinitele nuanțe ale vieții sale psihologice în relațiile cu alte caractere, iată ce preocupă critica noastră în legătură cu *Hamlet*. Progresul înregistrat în acest sens e evident și se materializează în cîteva direcții.

Fugarele observații ale lui Nicolae Iorga despre Ofelia, de pildă, surprinsă ca „o mare figură dramatică nedezvoltată“ [3], converg spre ideea că scopul ei dramatic este de a reliefa existența sentimentului erotic la Hamlet, în timp

---

[1] Raul Teodorescu, *op. cit.*, p. 204.
[2] *Ibidem.*
[3] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 468.

Scanned with OKEN Scanner

ce pentru Alice Voinescu, eroina semnifică fidelitatea. Relevantă este și observația lui Raul Teodorescu, după care „Ofelia se deosebește de Cordelia și de Desdemona prin mii de nuanțe de detalii", deși seamănă „sub raportul cinstei și frumuseții sufletești" [1].

Demnă de reținut este și observația datorată lui D. Nanu că Hamlet reflectă „o umanitate", spre deosebire de Don Quijotte, „condamnat ridicolului din pricina singularizării, a îndepărtării de linia obișnuită" [2]. Să notăm și ideea că Hamlet „este contrastul lui Fortinbras" [3], este lipsit deci de voința și dîrzenia acestuia. Prințul danez nu este un om de acțiune tocmai pentru că este înzestrat cu calități intelectuale care predispun la meditație, îi anihilează hotărîrea și îi frînează acțiunea.

Comparația *Hamlet-Electra* efectuată de B. Fundoianu ne dezvăluie surprinzătoarele raporturi dintre cele două creații, reluate ulterior, într-un mod scînteietor, de către George Călinescu. Dacă fiecare din dramele shakespeareane întruchipează o pasiune umană, spune Fundoianu, dezvoltată complex, patima dragostei în *Romeo și Julieta*, a încrederii înșelate în *Othello*, a urii în *Shylock*, cert este că în *Hamlet* destinul general uman și-a găsit cea mai durabilă exprimare. Spiritul clasic, sobrietatea, claritatea acțiunii la Sofocle, al cărei fir conducător este fatalitatea, sînt înlocuite prin intensitatea trăirilor, reflexiv și obscuritate la Shakespeare. Barbu Fundoianu admiră complexul de situații psihologice în *Hamlet*, meditația, renunțarea la viață și dragoste în numele unui ideal. Eroul este un visător modern, cu toată sensibilitatea romanticilor. Ca și Electra, prințul danez nu este nici atît de indiferent ca să-și uite datoria, dar nici nu se mobilizează destul pentru a o executa. În opinia poetului, unitatea dramei este asigurată mai degrabă de unitatea caracterului decît de cea a acțiunii. Menționabilă este observația referitoare la sfîrșitul piesei, de un tragism aparte, cînd Fortinbras devine nu numai simbolul acțiunii și energiei, ci și continua-

---

[1] Raul Teodorescu, *op. cit.*, p. 204.
[2] D. Nanu, *Primejdia și răspunderile artei*, în *Salonul literar*, nr. 11. Arad, 1926, p. 90.
[3] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

torul luptei pentru care Hamlet s-a jertfit. Alături de Oreste, Fortinbras este exponentul vieții oneste și sănătoase.

În opinia lui Ion Botez, Hamlet motivează răzbunarea sa ca pe o severă datorie, cugetată, care nu implică numai raportul moral dintre el și Claudius, ci și stringenta obligație de a feri lumea de un ticălos. În această acțiune, eroul Renașterii nu cade pradă instinctului, furiei oarbe și necontrolate, el este omul superior și modern, care verifică adevărul înainte de a trece la acțiune, motiv ce îl determină să nu dea crezare totală celor relatate de umbra tatălui său. Printr-o astfel de explicație lucidă, izvorîtă din înțelegerea obiectivă a adîncului omenesc hamletian, se puneau în umbră ipoteze neîntemeiate formulate de către o serie de exegeți europeni.

Caracterul protagonistului rezultă, după Ion Botez, și din faptul că el este un intelectual de elită, lucid, sensibil și rafinat, înzestrat cu „un simț critic și o simplitate estetică", etalată și în sfaturile artistice date actorilor, cărora le vorbește inteligent și explicit despre principiile fundamentale ale artei dramatice.

Măiestria dramaturgului englez i se vădește lui Raul Teodorescu în plămădirea personajului principal, care îi apare criticului ca un „simbol al fiecăruia din noi", de unde derivă, de fapt, și accesibilitatea și actualitatea ideilor întruchipate în tragedie.

De atenție se bucură și celelalte personaje ale dramei. Nicolae Iorga, de pildă, sesizează tîlcul profund al profilului moral al lui Polonius, „părinte simțitor", curtean credincios", „erudit"; și totuși „personaj ridicol", „amestec necerut și adesea puțin necesar" [1]; regina Gertruda este femeia care intuiește perfect mobilul zbuciumului sufletesc al lui Hamlet; Claudius, ultragiat de faptele sale murdare.

Diferențierea tipologiei shakespeareane îl preocupă și pe Ion Botez. El subliniază complexitatea lui Hamlet prin raportarea eroului la alte personaje. În timp ce conștiința lui Othello e polarizată în jurul unei iubiri, iar cea a lui Macbeth de împlinirea unei ambiții singulare, cu conse-

[1] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 471.

Scanned with OKEN Scanner

cinţa doar pe plan personal, trăirile lui Hamlet au la bază enigmele şi incertitudinile care au frămîntat omul în aproape toate timpurile. Aşa cum observa şi Petru Comarnescu [1], coordonatele personalităţii lui Hamlet se încheagă în viziunea şi interpretarea lui Ion Botez din trăsături ce prefigurează intelectualul tipic al umanismului modern.

Şi pentru Dragoş Protopopescu [2] critica literară (ca şi pentru ceilalţi comentatori) are în primul rînd funcţia de a interveni în actualitate, cu intenţia de a stabili riguros ierarhia valorilor, de a analiza fenomenul literar curent prin raportarea la valorile capodoperelor universale. Observaţiile sale critice se alimentează îndeosebi din ideea că o operă de talia lui *Hamlet* posedă o multiplicitate de sensuri virtual moderne, cu semnificaţii diverse în raport cu puterea de discernare şi receptare a cititorului.

Cum se vede, cercetătorii români evidenţiază superioritatea concepţiei dramatice şi a măiestriei artistice shakespeareane prin analiza lui *Hamlet*. Drama este considerată unanim o operă artistică întruchipînd îndeosebi aspiraţiile spirituale şi sociale ale Renaşterii engleze. Ele se reliefează prin profunzimea şi complexitatea etică a caracterelor zugrăvite, prin disecarea faptelor şi întîmplărilor care dau nuanţe cu totul particulare gîndurilor şi sentimentelor. Natura acestora a constituit o temă de reflecţie şi pentru exegeţii români, faptul fiind cu atît mai demn de relevat, cu cît critica europeană a fost frecvent ispitită de analiza parţială, tendenţioasă a caracterului hamletian, rupt de implicaţiile concrete din text [3]. Desprins din epocă, din problematica sa proprie, considerat în lumina unor teorii psihologice de ultimă oră, prinţul danez era „etichetat ca un infirm psihic, abulic, răz-

---

[1] *Ion Botez, interpret al literaturii engleze*, în *Viaţa românească*, nr. 3, 1966, p. 137—146.

[2] Vezi *Hamlet, sau între istorie literară şi estetică*, în *Universul literar*, nr. 3, 1926, p. 89; *Pagini engleze*, Bucureşti, 1925, p. 172.

[3] Vezi Elemer Hankiss, *Symbolic Interpretation*, *op. cit.*, p. 169—173.

Scanned with OKEN Scanner

bunător viclean sau gînditor abstract"[1]. Sinteza românească a ideilor critice despre *Hamlet* dă o impresie globală de profunzime și diversificare tematică. Căci avem de-a face nu cu comentarii rigide, ci cu opinii elaborate în spiritul celui mai desăvîrșit respect față de text și autor.

Ceea ce reiese pregnant din aceste comentarii critice este o fidelitate exemplară față de ideile acestei opere, îmbrățișate cu fervoare tocmai pentru că se relevau ca veritabile corespondențe ale năzuințelor spirituale înaintate ale epocii.

Evoluția lor a marcat, după cum s-a putut vedea, momente de teoretizare a unor aspecte esențiale din *Hamlet*. Față de astfel de opinii, o viziune cu adevărat nouă va aduce prin preocupările și rezultatele sale critica marxistă din zilele noastre.

4. Tendințe contemporane

Anii de efervescență literară din perioada postbelică înregistrează apariția unor articole, eseuri, studii critice și chiar volume prețioase prin efortul de a surprinde pe unități tematice sau în sinteze notele definitorii ale universului dramatic shakespearean, complex și adesea contradictoriu.

Deși critica epocii precedente a rezolvat multe din problemele legate de exegeza operei lui Shakespeare, o serie de aspecte, de ordin particular sau general, n-au putut fi urmărite pînă la punctul lor de geneză. Insuficiențele acestei critici rezidă în bună parte și în metoda de investigație. Preluînd eforturile anterioare de cercetare a operei shakespeareane, critica postbelică s-a orientat spre noi direcții în definirea valorii ei umane și estetice și a spiritului care i-a imprimat atîta varietate și autenticitate.

---

[1] Al. Duțu, *Problematica hamletiană în unele studii recente*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 3, Buc., 1963, p. 343.

Scanned with OKEN Scanner

În acest cadru amplu de probleme, interpretarea dramei *Hamlet* e întreprinsă din unghiuri teoretice diferite. Uneori capodopera este pusă în relație cu umanismul epocii Renașterii, a cărei reflectare artistică este prin excelență, alteori se pot observa tendințe de a o considera în special sub aspect ideologic, estetic sau filozofic.

Mult mai frecvente sînt însă cercetările care abordează tragedia din unghiul restrîns al unei teme, al unui motiv poetic sau personaj, prin compararea ei cu alte piese sau creații înrudite ca structură, ca problematică umană sau literară.

Există apoi analize extrem de amănunțite consacrate izvoarelor dramei, unor monologuri sau chiar numai unui vers [1]. În sfîrșit, o altă tendință din exegeza postbelică se fixează în direcția sintetizării.

Noi vom încerca să detașăm doar liniile esențiale ale receptării critice a capodoperei shakespeareane, să reținem efortul ascendent, rodnic, de înțelegere a acestei creații, în contextul exegezei universale.

Esența noii viziuni, în cadrul căreia se pot detașa, cum am văzut, cîteva direcții precise, constă în prețuirea unanimă a capacității poetului englez de a reda adevărul din viață.

Dacă încă de la începutul secolului trecut au existat în critica shakespeareană românească glasuri care au relevat valoarea morală, educativă a creației lui Shakespeare (George Barit, Cezar Bolliac, Ion Heliade Rădulescu etc.), problema este reluată acum mult mai nuanțat și mai profund.

Aurel Baranga, de pildă, creează în studiul *Umanizarea destinului în opera lui Shakespeare* [2] imaginea unui scriitor la care opera și concepția de viață se îmbină organic cu experiența trăită pe plan istoric, social și personal. Căci „drama lui Hamlet începe în clipa în care își propune să reconsidere lumea în lumina altor date". Reluînd discuția asupra destinului uman reflectat în dramă,

---

[1] Dan Bădărău, *În jurul unui vers shakespearian*, în *Iașul literar*, 1954, nr. 12, p. 78—91.

[2] „Teatrul Național", 1948—1949, *Caietul* nr. 3, p. 15.

Baranga scrie : „Dar dacă ne gîndim la modul prometeic, în care a fost conceput omul pînă la Shakespeare, om victimă definitivă a propriei sale nimicnicii, condamnat de toate legile, înțelegem că însăși opoziția hamletiană înseamnă o smulgere a lanțurilor și o reașezare a omului în alte drepturi, cu fața spre alte perspective, de unde destinul nu-i mai apare ca o forță invincibilă și dușmănoasă. Shakespeare a coborît destinul de pe culmile unui Olimp inaccesibil și l-a transformat într-o forță umană împotriva căreia poți lupta. Și în măsura în care destinul a fost umanizat, omului i s-a redat încrederea în toate puterile sale."

Ostilitatea față de destin, față de forțele sociale tiranice și lupta pentru eliberarea spiritului în *Hamlet* i se par lui Aurel Baranga, pe drept cuvînt, o notă distinctă, caracteristică Renașterii. Într-adevăr, eroii shakespeareani nu sînt împinși de forțe fatidice în conflictele pe care le trăiesc intens ; ei singuri își hotărăsc destinul prin puterea lor de receptare a sensului și a menirii existenței lor individuale în lume.

Din această perspectivă reiese înălțarea eroului deasupra suferinței sale fizice și morale, care nu-l istovește, ci, dimpotrivă, reprezintă „o victorie a spiritului activ și liber, împotriva conformismului, împotriva acceptării realității, sub forma unui dat netransformabil, împietrit" [1]. Pe drept cuvînt, conchide omul de teatru român, Hamlet este „O dramă severă născută din opoziția om-univers" [2].

Punctul de vedere este semnificativ pentru o întreagă direcție de interpretare a literaturii universale în cultura românească din deceniul al cincilea.

Un nou accent aparține lui G. Dem. Loghin. Înțelegînd relațiile complexe ale creației cu mediul social care o produce, el respinge acele interpretări care neglijau implicațiile ei umane și sociale. Cercetătorul subliniază fidelitatea lui Shakespeare față de adevărul istoric, față de tradițiile Renașterii engleze, modul cum se reflectă acestea în creația sa artistică. În această viziune, Ham-

[1] Aurel Baranga, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

let nu este un abulic sau melancolic, ci un tînăr care „luptă să biruie contemporaneitatea sa, încearcă s-o domine, dar nu găsește condițiile propice pentru a o învinge“ [1]. Se sublinia în acest fel sensul protestatar al eroului și prin el a dramei shakespeareane.

Preocuparea față de tragedia poetului englez înscrie numele unor critici de probitate și autoritate, ca Tudor Vianu, Ovidiu Drimba, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vladimir Streinu etc., ale căror observații nuanțate și de adîncime se constituie, în totalitatea lor, într-o interesantă tentativă comparată. Tudor Vianu se apropie de arta shakespeareană cu pasiunea concentrată a unui cercetător neobosit, studiile sale despre Shakespeare [2] excelînd prin metodă, rigoare, informație precisă, mînuită de un spirit universal. Exegetul descoperă în tragedia prințului danez elemente care atestă influența ideilor materialiste ale antichității și Renașterii asupra concepției lui Shakespeare despre om.

În același timp în care Francis Fergusson, un laborios exeget hamletian contemporan, se străduia să dovedească, pe linia interpretării simbolice, că *Hamlet* este, de fapt, „o succesiune de scene rituale“, transformate într-o ceremonie jucată „pentru prosperitatea țării și supraviețuirea monarhiei“ [3], cercetătorul român dovedea că ideea shakespeareană despre reintegrarea omului (după moarte) în „circuitul naturii materiale“ era prezentă în *Hamlet* (act I, sc. 1), în scopul umilirii trufiei. Legătură cu spiritul medieval al dansurilor macabre, reactualizate în Renaștere de către pictorul german Hans Holbein, ale cărui desene, cu o largă circulație în Anglia secolului al XVI-lea, punea în fața publicului aceeași problemă filozofică a egalității oamenilor de la natură, nu-i scapă exegetului român. Este citată și scena 1 din actul V, în care prințul danez este dominat de gîndul că pulveriza-

[1] G. Dem. Loghin, *Shakespeare sub cenzura secolelor*, în *Rampa*, Buc., 1948, nr. 1, p. 5.

[2] Vezi Al. Duțu, *op. cit.*, p. 3, 205—206; Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 237—246.

[3] Cf. Elemer Hankiss, *Main Trends of 20th Century Criticism*, *Acta Litteraria*, Budapest, nr. 1—2, 1965, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

rea în neant este suprema justiție, în fața căreia toți oamenii sînt egali.

Scena din cimitir este, de asemenea, un moment care dovedește, după T. Vianu, pătrunderea unor idei materialiste ale antichității și Renașterii în gîndirea, și de aici în scrisul shakespearean. Evocarea, nu fără un fior profund umanist, a figurii legendare a marelui ostaș Alexandru Macedon de către prințul danez, în dialogul său cu Horațiu, aduce un element nou în concepția shakespeareană despre „locul omului în univers“ [1], deoarece și Macedon, ca oricare altul, se supune acelorași legi ale naturii, chiar dacă faptele sale atîrnă atît de greu în memoria posterității.

„Dacă-l comparăm pe Shakespeare — spune criticul — cu toți poeții epici și dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o ființă naturală, oglindind și repetînd în sine aspectele universului, înlănțuită în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice, faptul acesta explică adevărul, adîncimea creațiilor shakespeariene. Înțelegerea legăturilor dintre natură și om a fost factorul integrat al concepției lui Shakespeare.“ [2] Omul este considerat deci în concepția poetului englez o entitate superioară a naturii.

Criticii români regăseau, de fapt, în creația shakespeareană o serie de idei ale Renașterii, a căror interpretare critică sugera comparații cu personaje din alte opere și epoci. Tudor Vianu, de pildă, în studiul *Patosul adevărului în „Oedip“ și „Hamlet“* reface filonul moral al celor doi eroi din perspectiva epocilor pe care le reprezintă fiecare în parte. Cercetarea nu este nouă, paralele cu tragedia antică i-a ispitit și pe unii critici străini [3]. Critica simbolistă, de pildă, descifra în *Hamlet*, printre altele, întruchiparea vechilor mituri ale lui Prometeu sau Oreste. Pentru Theodor Spencer, analogiile dintre Hamlet și eroul lui Sofocle derivă din atitudinea comună

---

[1] Vianu, Tudor, *Shakespeare și antropologia Renașterii*, în *Studii de lit. univ. și comparată*, Ed. Acad., Buc., 1963, p. 75.

[2] *Ibidem*, p. 77.

[3] Vezi Velz John, W., *Shakespeare and the Classical Tradition, 1660—1960*, University of Minnesota Presa, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

în fața vicisitudinilor vieții, și unul și altul văzînd în moarte o soluție pentru a scăpa de suferințe [1].

Privind lucrurile dintr-un alt unghi de vedere, Tudor Vianu aduce o nouă contribuție la definirea specificului gîndirii și artei lui Shakespeare, respectiv Sofocle. În viziunea exegetului român, apropierea dintre Hamlet și Oedip se impune de la sine, unindu-i, printre altele, „setea de adevăr". „Printre eroii tragediei grecești — precizează Tudor Vianu —, Oedip este singurul stăpînit de o astfel de pasiune [2], el fiind un erou reprezentativ al acelei epoci. Pasiunea adevărului atît de înrădăcinat în gîndirea teoretică ateniană își recîștigă în timpul Renașterii prețuirea la o altă scară valorică umană. Iar „Hamlet este un om al Renașterii — susține criticul — prin patosul adevărului care-l animă" [3].

Configurația morală a celor doi eroi se constituie deci în jurul pasiunii de cunoaștere a adevărului, din necesitatea de a stîrpi răul din lume ; „...cercetarea adevărului i se impune lui Hamlet, ca și lui Oedip — afirmă exegetul —, nu numai din pasiunea omului teoretic pentru adevăr, ci și dintr-o necesitate etică, din nevoia de a sancționa abjecția, crima și minciuna" [4].

În spiritul aceleiași tradiții comparatiste se încadrează și observațiile lui Ovidiu Drimba despre Hamlet și Don Quijote. Spirit analitic, cercetătorul dezvoltă în studiul *Don Quijotte — sensul eroului și semnificația operei* [5], idei noi despre Hamlet prin raportarea prințului danez la eroul lui Cervantes.

O primă idee este analogia pe care criticul o stabilește între Shakespeare și scriitorul spaniol, concretizată prin reprezentarea în capodoperele lor a realității sociale, diferită, istoricește determinată : *Don Quijotte* marchează declinul puterii mondiale a Spaniei, în timp ce *Hamlet* oferă tocmai momentul ascensiunii Angliei spre un im-

---

[1] Theodor Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, 1942, p. 211 ; citat și de Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 242.

[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 95.

[3] *Ibidem*, p. 97.

[4] *Ibidem*.

[5] *Limbă și literatură*, Buc., 1955, p. 118—133.

periu colonial. Astfel de împrejurări istorice ar explica, după Ovidiu Drimba, semnificația celor două opere în culturile lor, ca și natura antitetică a celor doi protagoniști. Prințul danez „este eroul a cărui inițiativă este paralizată de îndoiala excesivă", spre deosebire de Don Quijotte, „a cărui viață e agitată de o excesivă sete de acțiune" [1].

Explicate în acest fel figurile celor doi protagoniști, se încarcă semnificațiile ideologice ale epocilor în care au fost creați și se realizează ca obiectivări ale spiritelor autorilor lor.

Un punct de vedere nou cu privire la *Hamlet* aduce și Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Premisa fundamentală de la care pleacă cercetătoarea în analiza operei shakespeareane este considerarea acesteia sub raportul unicității sale. Comedia, tragedia sau sonetul nu formează, cu tot caracterul lor particular, unități detașabile, ci aparțin unui proces comun de creație, interdependent, și orice investigație critică ce intenționează să definească specificul shakespearean trebuie să privească fenomenul în ansamblu. Un asemenea punct de plecare dă posibilitate criticului să îmbrățișeze o varietate de aspecte și să găsească resorturile intime care declanșează acest uimitor de prodigios și de profund proces de creație.

Critica a pus adesea accentul, cum am văzut în interpretarea dramei *Hamlet*, pe pesimismul personajului central, pe latura pasivă a caracterului său, redus pe plan moral la lașitate, lipsă de curaj. În această problemă mult speculată de estetica veche, critica noastră postbelică are vederi structural deosebite.

Pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga, raportarea capodoperei shakespeareene la alte creații similare, nu este o simplă aplicare a metodei comparatiste, ci o necesitate a operației critice și a delimitării valorice. Demne de luat în seamă sînt în acest sens apropierile pe care criticul le face între *Romeo și Julieta* și *Hamlet* [2]. Deși aparțin unor perioade diferite de creație, cele două drame

---

[1] *Art. cit.*, p. 119.

[2] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Prefață* la Shakespeare, *Romeo și Julieta; Hamlet*, Buc., 1962, p. I-XXVII.

Scanned with OKEN Scanner

prezintă înrudiri atît în problematică, cît și în structura personajelor. „Lirica tragedie a lui Romeo — remarcă prefațatoarea — ar fi putut oricînd fi și a lui Hamlet, și el la fel de sensibil, de singuratic și de lovit de lipsa de adevăr și de frumusețe a vieții, dacă Hamlet ar fi căutat ca Romeo frumusețea și dragostea mai mult decît adevărul.“ [1] În cazul prințului danez, înregistrăm o neobișnuită mutație în graficul spectaculos al mișcărilor sale sufletești tocmai pentru că fondul etic al eroului se clădește din vibrația umană în fața marilor probleme ale existenței. Ceea ce îl detașează pe prințul danez este spiritul său meditativ, reflexiv, cultivat, iscoditor și disociator al sensurilor majore, grave ale vieții, în timp ce are legături afective cu lumea. Hamlet este un temperament volitiv, a cărui voință izvorăște „dintr-o riguroasă disciplină filozofică“, motivată și de renunțarea la studiile făcute cu pasiune.

Cultura filozofică îi permitea lui Shakespeare să-l urmărească pe erou în seria deschisă a întrebărilor, a monologurilor cu sine despre viață și moarte, despre lume și eu. Gîndirea lui Hamlet nu poate fi desprinsă de spiritualitatea aleasă a Renașterii. În spiritul ei Hamlet este transformat, în opinia exegetei, într-un observator „obiectiv, detașat de problemele personale ale lumii urîte și imperfecte ca aceea în care trăia Romeo“ [2]. Concepția sa despre lume reiese din atitudinea de revoltă și de inadaptare la lumea care-l înconjoară, vizibil încă din primele scene ale piesei. Un dezgust similar îi provoacă în special Claudius, care „i se pare o figură hîdă, monstruoasă, pradă tuturor viciilor posibile“ [3]. Dar opinia hamletiană mai dezvoltată despre om se cristalizează în raport cu celelalte personaje importante din piesă. Linia caracterologică surprinsă de critic redă esența structurii etice și morale a fiecăruia în parte. Hamlet sesizează meschinăria josnică a lui Polonius, „un curtean îmbătrînit în rele, guraliv peste măsură, lingușitor și supus

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. XXII.
[2] *Ibidem*, p. XXIV.
[3] *Ibidem.*

întru totul monarhului său, la ale cărui favoruri aspiră", în timp ce Laertes e „inferior și meschin" [1].

Singurele ființe curate ale piesei sînt perechea tragică Hamlet și Ofelia, ce posedă asemuiri cu Romeo și Julieta, întrucît ambele perechi „...îmblînzesc urile și purifică atmosfera... Căci viețile lor cad pradă legilor întunericului ce domnește în acea lume din care Romeo a încercat să evadeze... și pe care Hamlet a încercat s-o judece și s-o îndrepte. Răul s-a răzbunat, dar sfîrșitul lor înseamnă, totuși, victoria luminii, a năzuințelor și a idealurilor nobile." [2]

Finalul celor două tragedii este deosebit de semnificativ, el devine pentru posteritate „pildă veșnică de luptă a oamenilor pentru fericire și lumină" [3]. Zoe Dumitrescu-Bușulenga formulează astfel sinteza gîndirii poetice renascentiste.

Nu e lipsită de semnificație nici paralela pe care și cercetătoarea o stabilește între Hamlet și un alt erou al Renașterii, de data asta Don Quijote [4]. În coordonatele lor etice de bază, Don Quijote „este un activ", iar Hamlet „un reflexiv". De pe acest fond general, fiecare din ei încorporează semnificații profunde ale epocii, eroul lui Cervantes întruchipînd tradiția spaniolă a romanului cavaleresc și de aventură, în timp ce cel shakespearean pe cea de meditație și moralizare specifică umanismului englez din perioada Renașterii. Oricum însă, cele două personaje se identifică, în opinia exegetei, în țelul final urmărit : adică remedierea nedreptății prezentă în două planuri diferite, și anume o crimă odioasă și o lume neechitabil clădită, care reclamă vital fortificarea virtuților umane. Acest deziderat major determină misiunea civilă a celor doi protagoniști, dozată ingenios atît la eroul spaniol, cît și la cel englez. Greutatea misiunii lor este în măsură să creeze acel tumult interior, acea tensiune sufletească de neliniște și durere, trăsă-

---

[1] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. XXV.
[2] *Ibidem*, p. XXVII.
[3] *Ibidem*.
[4] *Don Quijote și Hamlet, doi eroi ai Renașterii tîrzii*, în *Studii de literatură universală*, Buc., 1966, vol. VIII, p. 11—16.

Scanned with OKEN Scanner

turi care îi deosebesc de restul lumii. Inadaptarea eroilor la o lume care nu este în măsură să recepteze înaltul lor ideal de viaţă aduce după sine protestul lor vehement faţă de societatea în care trăiesc. Ambii eroi, atît Don Quijote, cît şi Hamlet, încearcă să-şi realizeze idealul social într-un mod personal. Primul pune mîna pe arme „pentru instaurarea dreptăţii şi a celei mai înalte virtuţi", în timp ce al doilea, deşi şovăie, „nădăjduieşte în posibilitatea de a trezi conştiinţa, adînc îngropată în simţuri a regelui" [1]. Sentimentul de responsabilitate, imposibil de împlinit într-o lume ostilă, este amplificat şi de motive de ordin intern derivate din necesitatea „schimbării care trebuie produsă în conştiinţa oamenilor" [2].

Confruntaţi cu realitatea socială, cei doi eroi sfîrşesc în tristeţe şi dezolare, „semn al înfrîngerii în această lume pe care au dorit-o altfel" [3]. Ei întruchipează în opinia cercetătoarei „titanii obosiţi şi trişti" ai Renaşterii tîrzii, a căror misiune „depăşise şi puterile fiecăruia, şi limitele istorico-sociale ale epocii" [4]. De aceea, cele două opere rămîn în istoria literaturii ca realizări estetice inegalabile, dar şi ca documente ale evoluţiei condiţiei umane.

Punînd în relaţie capodopera shakespeareană cu alte creaţii care cuprind dezbateri etice şi filozofice asemănătoare, Zoe Dumitrescu-Buşulenga circumscria monumentala operă unor preocupări marcante ale comparatismului românesc, care sînt întregite şi puse în lumină şi de alţi cercetători.

În viziunea lui Ovidiu Drimba şi a Zoiei Dumitrescu-Buşulenga, ceea ce apropie cele două creaţii sînt cadrul şi epoca de cultură care le-au plămădit. Incursiunile erudite ale cercetătorilor în istoria Renaşterii tind să situeze specificul spiritualităţii celor doi eroi în contexte de cultură deosebită ; comentariile lor deschid, neîndoios, noi orizonturi de înţelegere şi pătrundere în universul celor doi scriitori renascentişti.

---

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 16.
[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Putem afirma că exegeții menționați au îmbogățit concepția criticii românești despre *Hamlet* și *Don Quijote* cu noi valențe originale. Cercetarea unor astfel de fapte literare arată că interesul criticii noastre pentru *Hamlet* a fost un fenomen literar constant și diversificat tematic. În acest context, opiniile lui Al. Philippide și Mihnea Gheorghiu despre *Hamlet* aduc un plus de nuanțare problemei. Nota de bază a observațiilor critice ale lui Philippide izvorăște dintr-o conștiință poetică în măsură să recepteze fondul lăuntric al textului hamletian, cu intimitățile lui artistice și literare. El vede în Shakespeare scriitorul cu valențe inefabile, „...tot atît de mare poet pe cît este de iscusit om de teatru“ [1].

Deși scriitorul englez este autor al multor sonete de o vibrantă emoție estetică, „...totuși poezia mare a lui Shakespeare se găsește în piesele lui“ [2].

Arta dramatică shakespeareană, cu stilul ei contrastant, antitetic, este pentru Al. Philippide o noutate în istoria genului, o cerință a gustului elisabetan. „Starea aceasta de spirit — precizează criticul — cerea artei emoții tari, mișcări sufletești violente, desfășurări de energie creatoare, precum și dezlănțuirea, nu rareori distrugătoare, a pasiunilor contradictorii, cîteodată chiar în același individ. De aici acele splendide inconsecvențe ale eroilor shakespeareani, Hamlet, Macbeth, Lear, inconsecvențe atît de potrivite cu firea lor și chiar cu firea omenească în general...“ [3] E firesc, deci, ca cei trei eroi dramatici să prezinte oscilații de caracter, de comportament, fără ca prin aceasta să-și piardă individualitatea.

Pentru Al. Philippide, capodopera shakespeareană reprezintă mai mult decît un document sau o creație. Eroii ei nu sînt „tipuri“, ci individualități precis conturate. Exemplară este în acest sens prezentarea portretistică a lui Hamlet, în ale cărui gesturi și conduită nu se ascunde nimic deosebit ; „...numai intensitatea cu care firea lui se manifestă este mai mare ca de obicei“ [4].

---

[1] Al. Philippide, *Note despre Shakespeare*, în *Studii de literatură universală*, Ed. Tineretului, Buc., 1966, p. 72.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 70.
[4] *Ibidem*, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

„Din vorbele adînci și înțelepte, de o mare înălțime morală, pe care le rostește înainte de moarte se poate vedea limpede că Hamlet" este „un biet om îndurerat de împrejurările tragice în care i-a fost dat să trăiască și îndurerat de propria lui fire șovăitoare, pe care și-o vede, și-o cunoaște și și-o judecă cu ascuțime psihologică" [1]. Spre deosebire de tragedia antică, în care conflictul dramatic se realizează din lupta eroului cu destinul, a cărui victimă este, la Shakespeare omul e în conflict cu semenii săi, cu societatea, uneori „e în conflict cu el însuși, așa cum e Hamlet, de exemplu" [2].

Spirit erudit, de o aleasă vocație și receptivitate literară, Mihnea Gheorghiu s-a impus de mult ca un cercetător atent și avizat al celor mai variate aspecte ale culturii clasice și contemporane. Din volumul *Orientări în literatura străină* [3] reține în mod deosebit atenția studiul *Un Shakespeare al erei moderne* [4], amplu și de largă informație. Viața și opera lui Shakespeare constituie, pentru distinsul shakespearolog român, o admirabilă expresie a uneia dintre trăsăturile esențiale ale spiritului englez renascentist. Ele semnifică dăruirea totală și pasionată, căutarea neliniștită a acelor sensuri în stare să înalțe viața peste nisipul mișcător al vremelniciei, încrederea nețărmurită în om și în capacitatea sa de a da contur realității și de a lumina căile evoluției sale.

Dintre ideile mai importante notăm doar cîteva. Cercetător pasionat al determinărilor sociale în artă, exegetul român lărgește, de pildă, sfera observației lui Bielinski, pentru care la baza tragediei *Hamlet* ar sta „slăbiciunea voinței în fața conștiinței datoriei". Mihnea Gheorghiu constată că observația esteticianului rus e susceptibilă de întregire prin explicitarea „conștiinței datoriei" care „la Hamlet se traduce în patosul adevărului", „în năzuința de a stabili lumea pe temelii drepte" [5].

---

[1] Al. Philippide, *op. cit.*, p. 81—82.
[2] *Ibidem*, p. 85.
[3] E.S.P.L.A., Buc., 1958.
[4] *Ibidem*, p. 5—67.
[5] *Ibidem*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, drama investigării adevărului este pusă în relație cu observația lui Bacon : „pentru a găsi adevărul, se cere un mod riguros de gîndire și o atenție deosebită“ [1]. Modalitatea aceasta de exercitare a actului critic îi îngăduie lui Mihnea Gheorghiu să observe că circumstanțele istorice, lumea din jurul lui Hamlet nu acționează în sensul adevărului, lumea aceasta posedă mentalități învechite, iar exponenții ei triumfă tocmai fiindcă încă e vremea lor. În această perspectivă, concluzia este firească : „conștiința datoriei este deci neutralizată de conștiința neputinței individului, de slăbiciunea voinței sale izolate și în aceasta constă conflictul tragic hamletian“ [2].

Notabilă ni se pare și surprinderea reacției psihologice și morale a poetului elisabetan în fața realității sociale și istorice ce se reflectă în conștiința sa ; valoarea estetică nu se înfățișează ca un element separat, ea se încarcă de semnificațiile epocii și ale personalității dramaturgului. În opinia criticului, Shakespeare preia elementele semnificative din cronica daneză și le îmbogățește cu „amintiri personale și referiri contemporane“, iar, „construcția dramei are nevoie de caractere adevărate, omenești“ [3]. Printre acestea se numără în primul rînd Hamlet, dar nu „... ca un simbol filozofic, ci ca o figură concretă, vorbele lui exprimînd profunde experiențe personale“ [4]. Portretul critic al prințului danez se întregește în acest fel cu o nouă caracterizare, care completează definițiile anterioare. Momentul hamletian marchează, în evoluția concepției shakespeareane, „divorțul dintre gîndirea umanistă și crûda realitate“ ; „*Hamlet* este tragedia umanismului“.

Multe din aceste observații ale lui Mihnea Gheorghiu sînt întregite și în cîteva studii introductive : *Un Sha-*

---

[1] Cf. Mihnea Gheorghiu, *op. cit.*, p. 45.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 46.
[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

kespeare al oamenilor[1] sau în *Introduction la Shakespeare in Rumania*[2].

În afara intervențiilor critice trecute fugitiv de noi în revistă, nu puține contribuții de amănunt se pot întîlni în diferite publicații, mai ales în timpul din urmă.

De remarcat este aportul unor oameni de cultură care contribuie la o mai autentică cunoaștere a operei lui Shakespeare, la descifrarea sensurilor, relațiilor și marilor ei valori interioare. În această direcție, progrese remarcabile s-au realizat în ultimul deceniu, etapă dominată de spiritul analitic, de năzuința de a pătrunde adînc, pe toate căile, în intimitatea laboratorului de creație shakespeareană. Noua etapă marchează apariția unor cercetări analitice de mari proporții asupra creației lui Shakespeare și a primelor încercări de reală sinteză a raportului dintre opera shakespeareană și cultura română.

Fără să ținem seama de cronologie, mai ales că aceste lucrări sînt rodul unor cercetări îndelungate, consemnăm în primul rînd contribuția Anei Cartianu, Mihail Bogdan, Ion Zamfirescu și Leon Levițchi.

Pentru Ana Cartianu, cercetătoare cu preocupări largi de istoria literaturii engleze, susținute cu o admirabilă consecvență, opera shakespeareană este un pasionat și precis obiect de studiu. Fie că se ocupă de fertilizarea ideilor poetului englez în solul spiritual al diverselor epoci, fie că o preocupă ecoul unor motive shakespeareane în proza modernă americană, Ana Cartianu dovedește că opera shakespeareană a fost un ferment spiritual de o valoare exemplară. În legătură cu aceasta din urmă, observația capătă o temeinică argumentare prin detașarea similitudinilor dintre omul Renașterii și cel modern. „...Toate planurile — observă exegeta — unesc peste secole ideologia Renașterii cu ideologia lumii moderne“[3]. Iar în acest context, tipologia marilor tra-

---

[1] William Shakespeare, *Opere*, vol. I, Buc., 1955, p. 5—53.
[2] Meridiane Publishing House, Bucharest, 1964, p. VII—XXII.
[3] Ana Cartianu, *Ecou shakespearean*, în *Eseuri de literatură engleză și americană*, Ed. Dacia, Cluj, 1973, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

gedii, printre care evident și Hamlet, întruchipează „...sentimentele și patimile noastre de totdeauna“ [1].

Anglist de talie europeană, șeful secției *Variorum Glossary Investigative Committee* din cadrul primului congres internațional Shakespeare (Vancouver, 1971), Mihail Bogdan se distinge ca unul dintre cei mai prestigioși shakespearologi contemporani. Spirit erudit și de o mare probitate științifică, el se remarcă, ca și Ana Cartianu, atît prin investigarea ideologiei renascentiste, cît și prin sublinierea actualității ideilor shakespeareane în lumea modernă. Acuitatea și densitatea observațiilor în această direcție sînt rodul unei munci de decenii concretizată fie în prelegeri din amfiteatre, în conferințe publice sau în studii și articole. Vom detașa doar cîteva opinii despre tragedia *Hamlet*, operă față de care Mihail Bogdan a manifestat un vechi și constant interes. Inedită ni se pare observația conform căreia prințul danez nu este numai un erou tragic, cum adesea e unilateral etichetat în exegeza curentă, ci și „un mare umorist“. Elementul comic din structura eroului îndeplinește în fond un dublu scop dramatic : slăbește tensiunea dramatică și prin asta pune în „relief și mai puternic elementul tragic“ [2].

Analiza pe text îi permite exegetului să observe că forța de șoc a tragediei constă tocmai în capacitatea ei artistică „de înaltă generalizare social-filozofică“ [3], întruchipată în personaje complexe ca viața însăși. Se resping în acest fel interpretările care accentuau exagerat numai o latură individuală a prințului danez, un „molatic“, un „șovăitor“. Mihail Bogdan observă cu deplin temei că o astfel de caracterizare vine în totală contradicție cu însăși concepția shakespeareană despre personajul dramatic. Ezitarea lui Hamlet are alte resorturi în înțelegerea lui Mihail Bogdan. Dincolo de actul răzbunării în sine, eroul se simte copleșit de ampla semnificație socială a răspunderii sale de a stîrpi răul din lume, și această acțiune este conștient că n-o poate împlini.

---

[1] Ana Cartianu, *William Shakespeare în veacul său și peste veacuri, op. cit.*, p. 18.

[2] Mihail Bogdan, *Semnificații shakespeariene*, în *Steaua*, nr. 9, 1964, p. 18.

[3] *Ibidem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Asupra tehnicii poetice shakespeareane stăruie Ion Zamfirescu. El observă, de pildă, în opera shakespeareană, lipsa de artificiu, faptul că structura ei dramatică se încheagă fără „vreo declarație de principii". Se accentuează apoi alte mari calități dramatice ale scriitorului : prelungirea răzbunării pînă în faza de culminație tragică a conflictului reprezintă în *Hamlet*, arată Ion Zamfirescu, „cheia de boltă a construcției dramatice" și este „o trăsătură de geniu" sub aspect dramatic.

Se constată apoi că piesa a fost receptată adînc în conștiința umanității, datorită, pe de o parte, fascinantei personalități hamletiene împovărată de neliniștile cutremurătoare ale vieții trăite cu toată ardoarea și pasiunea anilor tineri și, pe de altă parte, mesajul filozofic al operei, „lupta cu forțele răului, problemă ce se pune veșnic omenirii" [1]. Om viu, exponent al Renașterii, și nu erou ideal, cum adesea a fost interpretat de o parte din critica europeană, Hamlet întruchipează concepția umanistă care susține dreptul fiecărui individ la partea sa de fericire pe pămînt, ideal ce corespunde cu prisosință intereselor întregii umanități. Remarcabil este portretul eroului central văzut ca exponent al omului nou renascentist, în opoziție cu individualismul, ipocrizia și falsitatea celor orbiți de forțele întunericului, care își permit să calce în picioare drepturile și demnitatea altora.

În lupta sa singuratică, Hamlet este înzestrat, observă criticul, cu tot ceea ce are nevoie un om pentru a fi fericit. El este „tînăr, instruit, natură sensibilă și bogată, făcută deopotrivă și pentru noblețea înaripată a poeziei, și pentru nevoia practică de cunoaștere, și pentru reculegerea filozofică" [2].

Spre deosebire de cercetătorii moderni, care atribuie eroului diverse infirmități și obsesii, Hamlet reprezintă pentru Ion Zamfirescu un personaj dintr-o epocă frămîntată, cînd s-au repus în discuție problemele fundamentale ale vieții, pentru a căror împlinire prințul danez se sacrifică într-un mod exemplar. De aceea, „îl iubim pe Hamlet, — afirmă criticul — pentru că ne iubim

[1] Ion Zamfirescu, *Shakespeare : Marile tragedii*, în *Istoria universală a teatrului*, E.L.U., Buc., 1968, p. 106.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

frămîntarea ca oameni ; în neliniștea lui deslușim, simbolic, ceva din prețul cu care trebuie să ne plătim umanitatea“ [1].

Noblețea luptei lui Hamlet pentru a pedepsi pe ucigaș și soluționarea umanistă a problemei explică, în opinia criticului, forța de șoc exercitată de piesă peste veacuri. Prezență activă în domeniul stilisticii shakespeareane [2], unde a adus o contribuție demnă de luat în seamă distinsul anglist Leon Levițchi s-a remarcat atît în domeniul traducerilor, cît și al exegezei shakespeareane. Reține atenția, în mod deosebit, articolul *Elaborare artistică conștientă în opera lui Shakespeare* [3]. Întemeiat pe o solidă informație, cercetătorul respinge teoriile neștiințifice care neagă procesul de elaborare artistică conștientă în opera lui Shakespeare, subliniind îndeosebi procedeele construcției dramatice din *Hamlet*.

Cum vedem, intervenții critice de acest fel sînt nu numai un indiciu de înțelegere realistă, științifică a operei shakespeareane, ci și forme de integrare originală (sub acest aspect) a gîndirii estetice și critice românești în cele universale.

Revelatoare sînt în sensul înțelegerii realiste științifice a operei shakespeareane și alte contribuții din acești ani. Se situează în rîndul lor îndeosebi cele datorate unor cercetători talentați și pasionați cum sînt Al. Duțu, Dan Grigorescu, Vladimir Streinu.

Cartea lui Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania* [4], de pildă, pune la dispoziția cercetătorilor o mare bogăție de material documentar în legătură cu prezența operei shakespeareane în cultura noastră (apariția ei a constituit o pildă și un îndemn și pentru aceste rînduri, cărora

---

[1] Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 109.

[2] Vezi *Limba și stilul lui Shakespeare, studiu introductiv la William Shakespeare, Antologie bilingvă* (publicată în colaborare cu Dan Duțescu), Ed. Științifică, 1964, p. 16—52 ; *Repetiție gramatical-stilistică, procedeu semnificativ în piesele lui Shakespeare*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, 1/1958 ; *Un aspect particular al sinonimei în opera dramatică a lui William Shakespeare*, în *Studii de literatură universală*. vol. XI, 1968, p. 56—72 etc.

[3] *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2, 1960, p. 319—331.

[4] *Meridiane Publishing House, Bucharest*, 1964, 239 p.

Scanned with OKEN Scanner

le-a oferit sugestii prețioase). Repudiind ideile eronate, false, despre *Hamlet* din critica europeană actuală și reținînd tot ce este prețios, studiul *Problematica hamletiană în unele studii recente* [1] oferă un amplu comentariu al piesei.

Confruntînd opiniile, argumentele, cîntărind ipotezele, criticul detașează cu subtilitate aspectele ideologice care domină exegeza contemporană. El depune eforturi în vederea îmbinării examenului ideologic cu cel artistic.

Pentru Al. Duțu, *Hamlet* trebuie explicat în termenii săi proprii, piesa este o „Tragedie a crizei provocate de o lume nouă care se îndrepta spre valorile umaniste..." [2]

În viziunea criticului, drama transpune pe plan artistic antagonismele dintre două forțe sociale total opuse ca potențe și aspirații, întrupate simbolic prin Hamlet și Claudius. Adevărata natură și semnificație a tuturor acțiunilor din piesă este dezvăluită însă de către Hamlet, singurul personaj lucid în măsură să recepteze nealterat adevărul și să anticipeze prin gîndire sentimente și fapte „viitorul glorios al umanității". Acțiunile eroului într-o lume ostilă și mizeră se încarcă de semnificație morală, socială și filozofică, pe planul luptei dintre aparență și realitate. „Destrămarea lăuntrică a omului înzestrat cu înalte idealuri și aruncat într-o lume a dezagregării — observă Al. Duțu — a fost preschimbată în sinteză și în progresul spre o conștiință mereu mai largă, care știe să pătrundă aspectele răului și să le rezolve; conștiința nu a făcut din Hamlet un laș, ci un om care și-a atins idealul de perfecțiune spre care aspira, purtîndu-l în miezul inimii sale" [3].

Cercetarea pune în lumină principiile fundamentale ale Renașterii engleze întruchipate de Hamlet, și orice încercare de violentare a lor, spune criticul, văduvește piesa de ceea ce este în sine, iar pe eroul ei, de ceea ce Shakespeare vedea într-un erou tragic.

---

[1] *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2, Buc., 1963, p. 341—349.
[2] Al. Duțu, *op. cit.*, p. 344.
[3] *Ibidem*, p. 346.

Scanned with OKEN Scanner

Interesantă și bogată în contribuții meritorii este și cartea lui Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă* [1], una din cele mai recente lucrări de acest gen apărute în ultimii ani la noi. Cercetătorul, un eseist cu o mare putere de asociație a ideilor, întreprinde analiza fenomenului de pătrundere a operei shakespeareane în cultura noastră, aducînd în discuție problemele mari ale dialogului dintre scriitorii, oamenii de cultură și teatru, exegeți, traducători, lingviști români și opera marelui Will, de care îi apropie un vechi și constant interes. „Recunoașterea geniului lui Shakespeare a fost la noi unanimă..." [2], notează exegetul, umanismul și umanitatea operei făcînd ca această creație să dobîndească un sunet specific în cultura românească.

Renunțînd la obișnuita metodă expozitiv monografică, organizîndu-și materialul în mod sintetic, pe epoci și probleme tematice, criticul urmărește, de o parte, etapa de familiarizare cu opera scriitorului englez, pe de alta, ecoul ei în conștiința literară românească. Dan Grigorescu subliniază elementele de legătură ale poetului elisabetan cu diferite atitudini și tendințe spirituale de la noi, care i-au asigurat asimilarea într-un mod profund și organic.

Substanțial, de nivel superior este aportul lui Vladimir Streinu. Cu multă rigoare analitică, în ampla *Introducere* la *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca* [3], criticul reia numeroase din observațiile exegezei europene, le supune unor rectificări și le subsumează unei viziuni personale. Este una din cele mai substanțiale încercări de interpretare critică a capodoperei shakespeareane din ultimul timp.

Prețioase, îndeosebi, sînt referirile cu privire la geneza tragediei. Vladimir Streinu demonstrează că faptele esențiale din tragedie sînt, înainte de orice (fără a neglija însă celelalte surse scrise), „împrejurări de viață reală și contemporană" [4].

---

[1] București, Ed. Minerva, 1971, 279 p.
[2] Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 267.
[3] E.P.L., Buc., 1965, p. XXIII-LIV.
[4] Vladimir Streinu, *op cit.*, p. XXVII.

Scanned with OKEN Scanner

*

Această incursiune întreprinsă de noi de-a lungul traseului istoric străbătut de *Hamlet* în cultura românească a permis unele concluzii interesante.

Astfel, a fost inevitabil, mai întîi, ca meritele dramatice ale poetului englez, fără îndoială considerabile, conținutul de idei plurivalent al operei sale să-l așeze printre precursorii dramei naționale moderne și a artei spectacolului autohton.

Fenomenul a avut loc nu întîmplător. El s-a manifestat pe un fond spiritual propice, maturizat artisticește, capabil să recepteze sensurile grave ale tragediei. Căci *Hamlet,* mai mult ca oricare altă creație, pretinde, pentru a fi asimilată, o disponibilitate spirituală, precum și posibilitatea de a-ți găsi puncte comune cu eroii, a te lăsa cucerit și influențat de ei. Or, după cum am văzut, tragedia prințului danez și-a dovedit o miraculoasă vitalitate scenică în teatrul românesc.

Întrebările pe care versul hamletian le adresa spectatorului, certitudinile pe care le inspira, îndoielile pe care le isca, analogiile de gîndire la care îndemna au făcut din piesa poetului englez o prezență permanentă în cultura multor perioade de la Mihail Pascaly la George Calboreanu.

Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Al. Davila, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și mulți alții au pledat, direct sau indirect, pentru crearea dramei realiste de tip shakespearean, sugerînd adesea atît problematica social umană viabilă din *Hamlet,* cît și măiestria dramatică a scriitorului englez. S-a accentuat frecvent ideea că Shakespeare surprinde cu finețe în capodopera sa probleme reale, de o mare acuitate socială, cum este, de pildă, cea a valorii demnității umane, reținîndu-se în mod deosebit gravitatea și responsabilitatea artistică cu care sînt disecate și demascate ipocrizia, lașitatea, carierismul și minciuna.

Virtuțile dramatice ale piesei, îndeosebi logica ei internă, suflul tragic, puterea de inventivitate a autorului, suculența și nervul alert al replicii, condusă de un fir central puternic, luciditatea și dinamismul interior al

Scanned with OKEN Scanner

personajelor au fost subliniate în comentarii ce sugerau resorturile intime ale tragediei, dar ele tindeau în același timp spre constituirea esteticii creației dramatice autohtone și prin exemplul lui *Hamlet*.

În acest fel, în cadrul culturii românești din a doua jumătate a secolului trecut, Shakespeare a devenit o autoritate neegalată de nici un alt scriitor universal. Bazele acestui prestigiu au fost consolidate în critica românească din 1880, cînd apar referiri critice mai consistente și temeinice.

Atît criticii junimiști, în frunte cu Titu Maiorescu, și cei de la *Contemporanul*, îndeosebi G. D. Gherea, lărgesc sfera semnificațiilor estetice și literare ale capodoperei shakespeareane. Ea este invocată sistematic pentru argumentarea unor idei, concepte literare sau principii estetice.

Să reținem deci faptul că tragedia lui Shakespeare, în această etapă de constituire a criticii literare românești, a furnizat argumente unor principii de teorie literară și estetică, prelungite în primele decenii din secolul nostru și închegînd o reală tradiție.

Anii de efervescență literară din perioada interbelică marchează un moment important în istoria criticii hamletiene în cultura română. Este etapa maturizării și diversificării înțelegerii și interpretări acestei tragedii. Elocvente sînt în acest sens opiniile despre tipologie și conflict dramatic în *Hamlet*. Ele încep să prindă contur nu în critica revuistică, unde elogiul tragediei, devenit convențional, eșuase adesea în clișeu, ci în studii consistente.

În fine, o abordare cu totul nouă aduce, prin concepție și rezultate, critica literară din deceniile postbelice, bazată pe filozofia marxist-leninistă. În această etapă, se observă și unele tendințe mai accentuate de abordare comparatistă a dramei shakespeareane prin încadrarea ei în tematica și curentele de idei din literatura universală. Considerațiile de această natură despre *Hamlet* sînt întregite și adîncite printr-o precisă delimitare comparatistă a semnificațiilor estetice și literare ale tragediei de către critici și shakespearologi prestigioși.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetările hamletiene din acești ani descifrează și relevă, sub aspecte diverse, sensul și semnificația plurivalentă a capodoperei, întregind în acest fel contribuția substanțială adusă de critica românească la înțelegerea valorii acestei creații. Este *etapa de sinteză* a rodnicelor discuții pe care *Hamlet* le-a stîrnit în literatura noastră în aproape cincisprezece decenii. În ciuda deosebirilor filozofice și estetice de la o epocă la alta, ele au totuși o notă comună, se înscriu într-o continuitate.

Scanned with OKEN Scanner

IV. ECOURI LITERARE HAMLETIENE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

De la cel dintîi contact al spectatorilor noştri cu piesele lui Shakespeare, „marele Brit“ şi-a făcut simţită înrîurirea asupra teatrului românesc, într-o vreme în care acesta se găsea la primele lui cristalizări. La noi, comedia a premers drama şi tragedia. La început, localizările şi adaptările din repertoriul clasic francez — Molière, Racine, Corneille —, apoi cel romantic — V. Hugo, au deştelenit terenul pentru apariţia unei dramaturgii originale. Drumul l-au urmat însuşi Alecsandri, Hasdeu, C. Negruzzi, Al. Russo, care au creat la început comedii, vodeviluri şi farse uşoare, care bicuiau şi ridiculizau mania franţuzismelor, cosmopolitismul, spoiala de cultură a claselor de mijloc şi a celor îmbogăţiţi peste noapte, găsind o priză deosebită la un public care savura cu plăcere calamburile. De aici, marile succese ale teatrului lui Matei Millo, C. Caragiali, M. Pascaly. Nu exista petrecere populară, serbare sătească sau şcolară pînă în anii 1880—1900 în care să nu se fi prezentat o piesă de V. Alecsandri. Alecsandri a însemnat în dramaturgia noastră şi momentul trecerii la dramă. Apariţia dramei şi apoi a tragediei în literatura noastră se află în strînsă legătură cu cunoaşterea teatrului shakespearean. Puternicul teatru de caractere, psihologic şi adînc omenesc, clocotitor de pasiuni şi refulări interioare, al dramaturgului englez a imprimat şi teatrului românesc o notă de gravitate şi raţiune. Exaltarea romantică, vo-

Scanned with OKEN Scanner

lubilitatea și verbiozitatea au fost oarecum restrînse, tinzîndu-se spre un teatru bazat pe o intrigă bine condusă, pe o acțiune strînsă. După cum am văzut din capitolele precedente, cunoașterea teatrului shakespearean se realizează la noi nu destul de repede încît să poată împiedica apariția unor producții de imitațiuni și adaptări, dar nici atît de tîrziu pentru a nu contribui într-un mod substanțial la procesul său de gestație. Așa, de pildă, drama istorică românească stă puternic sub semnul operei dramatice a lui Shakespeare[1]. Una dintre operele de seamă ale dramaturgiei românești, *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu, înglobează numeroase reminiscențe shakespeareane, îndeosebi din *Macbeth*.

În *Macbeth*, de pildă, acțiunea are drept scop să aducă sub ochii privitorului spectacolul unei largi cariere întemeiate pe o vină tragică și care, din această pricină, își răscumpără necontenita ascensiune printr-o bruscă, dar fatală cădere. În piesa lui Hasdeu, eroul e înfățișat în drumul lui ascendent cu o oprire la fiecare palier al acestui urcuș, pentru ca, printr-o privire aruncată înapoi, să măsoare distanța drumului străbătut. Spectatorul simte, deși nelămurit, că la capătul acestei pante așteaptă o prăpastie. De asemenea, Vidra e o lady Macbeth care nu cunoaște scrupul. Caracterul acesta voluntar, care a creat în dramaturgia noastră o adevărată serie de figuri feminine energice și active (Anca din *Năpasta* lui Caragiale, Clara din *Vlaicu Vodă* a lui Davila, Doamna Chiajna, din nuvela lui Odobescu, sau chiar Tofana din *Patima roșie* a lui M. Sorbul) credem că aici își au originea. Iată deci cum o influență venită din afară a prins rădăcini pe teren propriu și s-a valorificat într-o direcție nouă, puternic originală, ce poartă amprenta specificului nostru național.

Am văzut într-un capitol anterior că și M. Eminescu a fost interesat de creația shakespeareană. În drama sa *Mihai Viteazul* apare o fată, Mira, un fel de Ofelie lunatică, ce se îndrăgostește de Marcu, poetul combinînd aici — așa cum arată G. Călinescu — „situații din *Romeo*

[1] Vezi Dan Grigorescu, *Shakespeare și drama istorică românească*, *op. cit.*, p. 105—128.

și Julieta, Hamlet, Kabale und Liebe, Don Carlos, Clavigo, Torquato Tasso, amestecînd pe Shakespeare, Schiller, Goethe, într-o romanticărie desfrînată“ [1].

În același timp, un prieten al său, poetul Samson Bodnărescu, concepe și el un *Lăpușneanu Vodă* [2], tragedie în 5 acte, în care figura lui Lăpușneanu, altfel slab individualizată, amintește de drama lui Shakespeare, fiind un fel de Polonius. Refugiat într-un cimitir, domnitorul se odihnește pe o piatră de mormînt și filozofează. Ana, prefăcîndu-se nebună, reeditează pe Ofelia, chiar cîntecul ei amintind pe al nebunei din *Hamlet*:

Racul are două cleşte
Şi au prins în ele-un peşte,
Peştele a dat din coadă
Cînd a vrut racul să-l roadă etc. [3]

Înrîurirea lui Shakespeare este detectabilă și în creația dramatică a lui Delavrancea. Încă de la apariția piesei *Apus de soare*, criticul Ion Trivale [4] făcea apropieri între această piesă și creația shakespeareană. Mai tîrziu, și alți cercetători au fost ispitiți de analogiile dintre personajele din *Iulius Cezar* și *Apus de soare*, între Ștefăniță și Richard III [5] sau între întreaga trilogie și drama shakespeareană [6].

De o asemenea apropiere s-a mai vorbit, printre alții de către Zoe Dumitrescu-Buşulenga [7] și mai recent de Dan Grigorescu [8]. Orice forțare sau exagerare în acest sens ar însemna denaturări. Iată de ce ne grăbim să

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 394.
[2] Samson Bodnărescu, *Scrieri*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 125—243.
[3] *Ibidem*, p. 159.
[4] *Apus de soare (Analiză critică)*, în *Cronici literare*, Ed. Minerva, 1971, p. 7—29.
[5] C. Gerota, *Convorbiri literare*, 1922, nr. 10, p. 793—796.
[6] Victor Eftimiu, *Apus de soare*, în *Magia cuvintelor*, Buc., 1942, p. 243—249.
[7] *Influențe shakespeariene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*, în *Limbă și literatură*, Buc., 1962, nr. 6, p. 337—346.
[8] *Shakespeare și drama istorică românească*, în *Shakespeare în cultura română modernă*, Buc., 1971, p. 109—121.

precizăm că dacă putem admite cu certitudine că Delavrancea a frecventat cu interes teatrul shakespearean, a cărui lectură a lăsat inevitabil urme, nu este mai puțin adevărat că trilogia sa se edifică dintr-un material de viață autohtonă. „Invenția lui artistică — observă Al. Săndulescu — lucrează în spiritul documentului, pe care-l respectă adesea pînă la litera lui“ [1], piesele sale nefiind altceva decît evocarea unei epoci zbuciumate din istoria Moldovei, exprimînd aspirațiile patriotice ale scriitorului. Cum observă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, el „a vrut să toarne — în trilogia sa — mari conținuturi sufletești, pozitive și negative, drame ale măreției sau ale micimii. A vrut deci să îmbine istoria cu eternul omenesc.“ [2] Fără îndoială, modelul a fost reținut de către Delavrancea. Asta nu știrbește cu nimic originalitatea viziunii scriitorului român, căruia drama shakespeareană i-a întregit doar concepția dramatică. Așa trebuie înțelese replicile, personajele și uneori chiar atmosfera unor scene, care amintesc vizibil de creația „marelui Brit“. Cum s-a dovedit, mai numeroase și accentuate sînt în trilogia lui Delavrancea ecourile unor tragedii istorice ca *Iulius Cezar*, *Regele Lear*, *Macbeth* etc. Nu lipsesc, de asemenea, ecouri din *Hamlet*. Acestora din urmă, care ne interesează cu precădere, le vom consacra cîteva observații. Eroii trilogiei lui Delavrancea, de pildă, întruchipează, ca și cei ai scriitorului englez, atitudini umane fundamentale. Există, atît la unul, cît și la celălalt, predilecția pentru tipologia umană complexă. Atît Ștefan, cît și Hamlet cunosc întreaga gamă de trăiri omenești, de la mărire pînă la decădere (trupească și sufletească în același timp). Și unul și altul absorb și polarizează în jurul lor întregul interes dramatic. Căci toate celelalte caractere, acțiuni, conflict dramatic etc. se definesc în funcție de eroul principal, sau întregesc portretul acestuia. Dar în timp ce Hamlet e construit pe o axă de compoziție descendentă, portretul lui Ștefan e construit ascendent, spre un sfîrșit aureolat. Ideea de justi-

[1] Prefață la *Apus de soare, Viforul, Luceafărul, Hagi Tudose*, E.P.L., Buc., 1963, p. V.
[2] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 338.

ție în numele căreia acționează Hamlet domină și destinul domnului moldovean, conferindu-i aceeași aură tragică, domnul fiind și el înconjurat, ca altă dată Hamlet, de curteni intriganți și uneltitori. Figura lui Ștefan din *Apus de soare*, tipul domnitorului desăvîrșit, înțelept, uman, patriot și viteaz, amintește, în cîteva laturi esențiale, de portretul moral pe care Hamlet îl face tatălui său ; scena din iatac :

> A combination and a form indeed
> Where every god did seem to let his seal
> To give the world assurance of a man[1].
> (Act. III, sc. 4, v. 60—63)

O reminiscență hamletiană a fost considerată și replica lui Ștefan : „Nici n-au treierat grîul din care să-mi fiarbă coliva și mi-o și împart", adresată Oanei cînd aude vestea organizării complotului. Această formulare a fost pusă de către Victor Eftimiu[2] în relația cu replica lui Hamlet adresată lui Horatio :

> The funeral baked meats
> Did coldly furnish forth the marriage tables[2].
> (Act I, sc. 2, v. 180—181)

Cu siguranță exemplele se pot înmulți. Nu în toate cazurile însă este vorba de o înrîurire shakespeareană certă. De cele mai multe ori, similitudinile de expresie, date de paremiologia populară, atît de profundă și de bogată mai la toate popoarele, pot avea desigur caracter incidental. Mai fecunde și mai bine conturate par a fi ecourile tragediei *Hamlet* în *Viforul* lui Delavrancea, piesă pe care au apropiat-o de *Regele Lear* Zoe Dumitrescu-Bușulenga și mai recent Dan Grigorescu. Lectura atentă a celor două piese relevă coincidențe izbitoare. De pildă, între nebunia Oanei și a Ofeliei. Dacă luciditatea Oanei se stinge sub durerea apăsătoare pricinuită

---

[1] Ființă hărăzită parcă dinadins
Pe care fiecare zeu și-a pus amprenta
Pentru a oferi lumii într-adevăr un om.

[2] Mîncările de la pomană n-au apucat să se răcească și au și fost folosite la ospățul de nuntă."

de vestea uciderii lui Cătălin chiar de către Ştefăniţă, Ofelia îşi pierde minţile auzind că Hamlet, omul pe care îl iubea, i-a ucis tatăl. Identitatea acestor conştiinţe lovite cumplit de soartă este lesne de stabilit. În ambele cazuri, discreţia exteriorizării eroinelor sugerează adîncimea interioară a stării lor afective, prin gest, mişcare etc. Apariţia Oanei în scena 6, actul III, „cu părul în dezordine peste rochia neagră încinsă c-un curmei de tei", produce un puternic efect asupra celor prezenţi. Doamna Tana încearcă „...s-o oprească şi nu poate". Toţi boierii privesc muţi de durere. Arbore scoate chiar „un oftat de spaimă" [1]. Această apariţie a Oanei, fiinţa devotată în dragoste, aminteşte cititorului de cea a Ofeliei din scena 5 a actului IV, în care blînda eroină, dominată de „gînduri tare triste", o impresionează nu numai pe Gertruda, ci chiar şi pe ticălosul Claudius. Evoluţia ulterioară a eroinei lui Delavrancea însă se deosebeşte de cea a Ofeliei.

În fine, prima scenă din piesa *Luceafărul* duce cu gîndul la scena de început a piesei *Hamlet*, şi el de o rară forţă sugestivă. Sîntem introduşi în atmosfera cetăţii Sucevei, unde, ca şi la castelul din Elsinore, cei patru oşteni de pază : Mogîrdici, Corbea, Sandomir şi Cremene, dezbat aprins cele petrecute în ţară, la fel ca şi Franco, Bernardo, Marcellus şi Horaţio. Ambianţa de mister şi neprevăzut ce învăluie noaptea răcoroasă, cîntatul cocoşilor care vestesc ivirea zorilor răscolesc imaginaţia şi gîndurile lui Delavrancea, ca în drama shakespeareană.

Am insistat asupra cîtorva similitudini pentru a pune în evidenţă cum au rodit sugestiile venite din partea unei capodopere.

Caragiale a fost cunoscut ca un mare admirator al lui Shakespeare. De aceea paralelismele dintre cei doi autori au constituit o temă de atracţie pentru mulţi cercetători. Nu lipsite de interes sînt în această privinţă apropierile care s-au făcut între dramele *Năpasta* şi *Hamlet*. Şi în acest caz, ca în atîtea altele, n-au lipsit exagerările formulate uneori pripit sau cu patimă şi

[1] *Viforul, op. cit.*, p. 160.

împinse cu rea-credință pînă la acuzația de plagiat. C. Dobrogeanu-Gherea se opunea încă în 1890 unor astfel de erori, nu excludea însă existența unor ecouri shakespeareane în *Năpasta*[1]. Mai tîrziu, Nicolae Iorga și George Călinescu vor relua și ei comparația dintre cele două piese, susținută prin apropierea dintre personajele principale, Anca și Hamlet. Și aceasta pentru că înrîurirea shakespeareană se pare că a fost mai fertilă tocmai în modul de construire a personajelor. Așa cum arată și Petre Mihai Gorcea,[2] atît Claudius, cît și Dragomir sînt puși în situații dramatice similare : acelea de a se căsători cu soțiile victimelor lor. Dragomir se deosebește însă de Claudius. Spre deosebire de acesta din urmă, care comite o serie de crime pentru a ocupa tronul Danemarcei, personajul lui Caragiale nu este un criminal odios, mînat de ambiții și patimi obscure, ci înnebunit de dragoste. El are o psihologie mai nuanțată, resortul său lăuntric este mai agitat, mai evident frămîntat de sentimente contradictorii. În ambele drame există cîte un personaj care bănuiește adevărul și luptă cu tot ce îi stă în putință pentru dezvăluirea lui, folosind aceleași mijloace psihologice : Anca îl descifrează în tulburarea lui Dragomir la apariția nevinovatului Ion, iar Hamlet, în reacțiile lui Claudius la reprezentația montată în acest scop. La baza problematicii de viață a piesei lui Caragiale stă deci — ca și în Hamlet — un impresionant act justițiar, pe care, din rațiuni adînci, și-l asumă personajul central Anca. Ea reconstituie întîmplări și fapte din trecut, legate de misterioasa dispariție a soțului ei. Într-un climat social diferit, eroina lui Caragiale luptă cu o tenacitate și o rară putere de sacrificiu pentru a face lumină în întîmplarea neașteptată care i-a luat soțul, aducînd neîncetat probe pentru a dovedi, ca și Hamlet, adevărul. Cu un scop dramatic identic, cele două personaje se structurează însă în mod diferit. Anca este o ființă mai dîrză și mai hotărîtă decît prințul danez, tumul-

---

[1] Vezi *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, E.S.P.L.A., Buc., 1956, vol. II, p. 117—146.

[2] *Izvoarele shakespeariene ale dramei „Năpasta"*, în *Argeș*, nr. 11, nov., 1967, p. 15.

tul interior al eroinei este mult mai redus, mai rudimentar în comparație cu acela trăit de Hamlet. Eroinei lui Caragiale îi lipsește problematizarea filozofică, perspectiva abisală proprie rafinatului Hamlet. Ea este produsul unui alt mediu social, cu concepții și mentalități specifice derivate din spiritualitatea autohtonă a unei alte epoci. Prin urmare aceeași soluție dramatică este determinată de reacții diferite.

Să notăm încă o analogie semnificativă : atît Ofelia, cît și Ion sînt victime tragice nevinovate, care sfîrșesc prin alienare.

Cum se poate vedea, analogiile dintre cele două piese depășesc simplele coincidențe ; ele atestă că autorul român s-a lăsat sedus de unele soluții oferite de tragedia shakespeareană, dar nu în sensul imitării sau pastișizării modelului englez, ci al recreării în spiritul acestuia, în dezbaterea acelorași probleme general-umane. Atmosfera dramatică din *Năpasta,* dialogul, ambianța socială etc., cu amănuntele ce le definesc, toate acestea au culoare proprie, specifică societății românești de la sfîrșitul veacului trecut, perioadă în care și alți scriitori români s-au adăpat de la nesecatul izvor al operei shakespeareane.

Pe același plan al interferențelor spirituale se poate invoca apropierea lui Dimitrie Bolintineanu, poet de inspirație istorică, de unele modele shakespeareane. Astfel s-a vorbit adesea de ecouri din *Hamlet* în poemul dramatic *Sorin sau Tăierea boierilor din Tîrgoviște*[1]. Într-adevăr, tema răzbunării unui tată ucis amintește de tragedia lui Shakespeare. Pe de altă parte, unele personaje din *Sorin,* cum ar fi Mircea Ciobanu sau Smaranda, prin structura și fondul lor etic, trimit cu gîndul la Hamlet și respectiv la Ofelia. Aici înrudirea tematică dintre tragedia *Hamlet* și poemul *Sorin* are un sens general ; și unul și altul dintre eroi, Hamlet și Mircea, se simt apăsați de sarcina răzbunării. Modalitatea împlinirii acesteia este complet diferită. Spre deosebire de dilematicul și șovăielnicul prinț danez, Mircea este caracterizat printr-o mare vitalitate și sete de acțiune, gîndind rapid și acționînd fără scrupule, de îndată ce îi apare prilejul de a-i

[1] Dimitrie Bolintineanu, *Șease drame istorice,* (f.a.), p. 1—20.

Scanned with OKEN Scanner

pedepsi pe cei vinovați. Această psihologie, sumară, scade însă mult din valoarea poemului. De asemenea, motivația insuficientă a acțiunilor lui îi conferă oarecum un caracter inuman, rapace.

Dar să reținem și faptul că tema poemului *Sorin* este dezvoltată de către Bolintineanu pe baza unor fapte istorice reale, pune în lumină virtuți eroice și atitudini de mîndrie națională. În acest context, el devine o personalitate cu însușiri exemplare, amintind de eroii romantici.

Criticul englez C. S. Checkley depistează și cîteva ecouri hamletiene pe planul expresiei în poemul lui Bolintineanu [1].

Din puținele exemple pe care le-am reținut se poate remarca prezența nedezmințită a unor reminiscențe și tipare shakespeareane în dramaturgia noastră. Opera acestuia a contribuit, după cum am arătat, la îndreptarea teatrului românesc spre făgașul realismului, prin abordarea unei problematici cu implicații psihologice și umane adînci, prin dezvăluirea sufletului omenesc în complexitatea lui. Drama și tragedia română s-au adăpat în permanență de la izvoarele nesecate ale operei shakespeareane. Încercarea de a crea eroi dilematici, predispuși în permanență spre meditație și analiză, va fi ridicată pe alt plan, superior, și cu alte mijloace de către Camil Petrescu. Teatrul său de idei poate fi socotit, pe alocuri, o variantă modernă a dezbaterilor pasionante și extrem de palpitante a problemelor ridicate de scriitorul englez, prin pasiunea pentru dezbaterea filozofică, pentru tipologiile pregnante, pentru trăirea profundă a obsesiei adevărului, a patimii justițiare. Îndoiala hamletiană, proprie și lui Pietro Gralla sau Andrei Pietraru, duce gîndul la conștiințele torturate ale eroilor shakespeareani. Nu putem uita, de asemenea, importanța rolului bufonului în teatrul lui Shakespeare, fapt care n-a rămas fără repercusiuni în dramaturgia europeană.

---

[1] C. S. Checkley, *op. cit.*, p. 146—147.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie menționate ecourile hamletiene în proza narativă, îndeosebi în compunerea portretului literar [1].

Toate acestea dovedesc legătura neîntreruptă a literaturii noastre cu ceea ce numim permanența shakespeareană, confirmînd încă o dată valoarea deosebită a acesteia, modul în care conștiința artistică românească s-a confruntat cu universul ei de idei, găsind soluții pentru preluarea creatoare a sensurilor ei plurale.

Un ecou prelungit și fertil l-a avut opera shakespeareană în poezia românească. Frumusețea și perenitatea acestei creații, sensurile ei filozofice și umane au atras în permanență atenția asupra sa. „Marele brit", cum îl numise Eminescu, e considerat la noi dascăl și îndrumător, șef de școală, model și îndreptar pentru multe din generațiile de scriitori români. Însuși Eminescu îi aduce un omagiu în sonetul *Cărțile* :

> Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
> M-ai învățat ca lumea s-o citesc,
> Greșind ca tine chiar, iubesc greșeala :
> S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Frecventarea operei shakespeareane de către poetul *Luceafărului* este adîncă și diversificată, ceea ce a atras, în mod firesc, cercetarea comparativă a acestui aspect, de mare interes.

Marcu Beza [2] schița încă în 1931 o comparație între arta lui Shakespeare și cea eminesciană. Apropieri succinte între cei doi poeți fac apoi Maria Moscu [3] Tudor Vianu [4], Adrian Marino [5] și mai recent Dan Grigorescu [6], demonstrînd existența unor ecouri, reflexe și chiar motive

---

[1] Vezi Mihai Codreanu, *Hamletism*, în *Flacăra*, Buc., 1913, p. 332 ; *Hamlet cel adevărat*, în *Astra literară, artistică, științifică*, 1915/16, nr. 7, p. 36—51 ; Mihail Stăncescu, *Hamlethus. Prințul Iutlandei*, în *Scena*, 1917, nr. 8, p. 2 etc.

[2] *Shakespeare in Roumania*, London, J. M. Dent and Sons, Ltd, 1931, p. 38—42.

[3] *Eminescu și Shakespeare*, în *Flacăra*, București, 1964, nr. 11, p. 6—8.

[4] *Eminescu și Shakespeare*, în *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei, București, 1963, p. 565—567.

[5] *Op. cit.*, p. 25—38.

[6] *Momentul Eminescu*, op. cit., p. 81—104

Scanned with OKEN Scanner

shakespeareane în lirica eminesciană. Că poetul *Luceafărului* a cunoscut de timpuriu opera lui Shakespeare a susținut-o convingător George Călinescu [1].

Ceea ce îl fascinează pe Eminescu la Shakespeare este îndeosebi admirabila virtuozitate a formei, lirismul său, căldura și umanitatea atît de bogată, tehnica evoluată a versurilor, care i-au stîrnit admirația. Frecventarea asiduă a lăsat în mod firesc urme ce vor fertiliza în creația eminesciană într-un mod cu totul original.

Mortua est ! (textul definitiv, ca și variantele sale) reactualizează, de pildă, după aproape două veacuri, potrivit unei sensibilități poetice diferite, zbuciumul îndoielilor lui Hamlet. Meditația asupra morții de aici prezintă similitudini vizibile cu reflecțiile prințului danez din celebrul monolog „a fi sau a nu fi".

> Și-apoi, ... cine știe de este mai bine
> A fi sau nu a fi [2].

Ca și în *Hamlet*, din aceste îndoieli cresc spontan alte nuanțe ale aceluiași sentiment general de inutilitate a vieții :

> A fi ? Nebunie și tristă și goală ;
> Urechea te minte și ochiul te-nșală,
> Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic.
> Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.

Aceleași accente de meditație dilematică și chinuitoare nehotărîre din Hamlet se pot desluși în versurile eminesciene :

> Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
> Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă,
> Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte,
> S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte ;
> Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,
> Căci între amîndouă stă neclintita limbă.
>
> (*Se bate miezul nopții...*)

---

[1] *Student la Viena, (1869—1872)*, în *Viața lui Eminescu*, Buc., E.P.L., 1969, p. 128.

[2] Pentru aceasta, vezi și Marcu Beza, *op. cit.*, p. 38.

Intensitatea circulației temei din celebrul monolog „a fi sau a nu fi" este o dovadă că cea mai activă și mai adîncă înrîurire shakespeareană în poezia noastră se realizează prin *Hamlet*. Fenomenul este întru totul explicabil, întrucît capodopera shakespeareană a fost considerată la noi expresia cea mai desăvîrșită a geniului poetului englez.

Interesul poeților noștri pentru *Hamlet* îl descoperim în cîteva direcții. Una dintre ele : figuri hamletiene devenite simbol, evocate adesea în poezia românească. Dintre personajele tragediei, trei au fost îndeosebi reținute : Hamlet, Ofelia și bufonul Yorick. Și în mod explicabil. Ele reprezintă o trinitate de personaje pozitive, pline de neprevăzut. Fiecare dintre ele trăiește, se zbuciumă și se stinge în numele unui ideal. Hamlet aduce în scenă filozofia îndoielii și a justiției ; Yorick, pe aceea a omului de spirit, observator imparțial al societății pe care o detestă și o condamnă pentru inegalitatea ei ; Ofelia, chipul logodnicei iubitoare, în stare să sacrifice totul pentru dragostea ei, dar lovită crud de soartă tocmai în ceea ce avea mai scump.

Cum observă și Al. Duțu [1], prima poezie românească ce evocă imaginea eroinei shakespeareane, intitulată *Ofelia* [2] și semnată de Bonifaciu Florescu, este inspirată de o pictură datorată lui Constantin Stănescu, care imortaliza tragedia fecioarei. Figura eroinei care a murit din dragoste este pentru poetul nostru „închipuirea poetică a morții" [3].

Eduard Gruber, surprinde într-o poezie impresionantă prin simplitate scena pierderii Ofeliei prin înec :

Peste codri pace-adîncă,
Apele șoptesc sub stîncă,
Vrajă negrelor vîrteje.
Oh ! opriți mîndra fecioară,
E răpită ! o doboară
Valu-n recile lui mreje.

---

[1] *The Shakespearian Inspiration in the Roumanian Poetry*, în *Romanian Review*, Bucharest, 1967, nr. 2, p. 88.
[2] *Literatorul*, 1880, anul I, p. 403—404.
[3] *Ibidem*, p. 404.

Scanned with OKEN Scanner

Apele şoptesc sub stîncă
Peste codri pace-adîncă[1].

Acelaşi moment al nebuniei Ofeliei şi al înecului îl tratează şi Duiliu Zamfirescu, în poezia *Ofelia*[2], El dezvoltă mult mai pe larg motivul nebuniei, descriind gesturile fecioarei cu minţile furate, mişcările ei haotice. Moartea Ofeliei provoacă nelinişte, teamă şi durere. O tristeţe delicată se aşterne peste strofele finalului :

Dar iat-o, a ajuns la rîu ;
În juru-i rochia şi-o strînge,
Dintr-un salcîm un ramur frînge
Şi floarea şi-o anină-n brîu.
Apoi, pe apa curgătoare,
Cu faţa către cer senin,
Şi-ntinde braţele şi moare,
Suflet, în lumea lui străin.
Pe sub frunzişul înverzit,
Sub bolţi feerice de stele,
În cîntece de păsărele,
Convoiul trece liniştit
În lungul vremii călător.
El se tot duce şi se duce,
Căci moartea — moartă de amor
Nici ţintirim, nici semn de cruce.

Pentru poetul Dimitrie Nanu, talentat traducător din Shakespeare, Ofelia este simbolul dragostei neîmplinite. Într-o poezie din 1898 intitulată *Ca Ofelia*, el îşi compară sufletul cu eterica şi blînda Ofelie, al cărei cîntec numai el îl înţelege :

Tu ştii că-mi place versul tău
Şi vii cu fruntea-n flori de tei,
Tu blîndă victimă de regi.

Este invocată apoi o Ofelie — simbol al zbuciumului sufletesc şi al dragostei neîmpărtăşite.

---

[1] *Contemporanul*, 1886—1887, p. 29.
[2] *Convorbiri literare*, 1892, p. 498.

Efemera fericire a eroinei este evocată de Mia Frollo :

Trec clipe de iubire... Grădina toată-n floare
Surîde şi se-mbracă în razele de soare,

Iar undele din lacul umbrit de valul fin
Par o mătase verde stropită cu senin.

E-atîta armonie şi-atîta sărbătoare,
E-atîta dor de viaţă în apa visătoare ![1]

Poezia atestă încă una dintre variatele modalităţi de receptare şi înţelegere a sensurilor capodoperei la noi.

Şi alţi poeţi români sînt ispitiţi de figura Ofeliei, victima nevinovată a decăderii morale de la Elsinore. Printre ei se situează, în primul rînd, George Bacovia, cu poezia *Marş funebru*, împletire specifică de versuri sceptice şi disperate :

Ningea bogat, şi trist ningea, era tîrziu
Cînd m-a oprit, în drum, la geam clavirul,
Şi-am plîns la geam, şi m-a cuprins delirul,
Amar prin noapte vîntul fluiera pustiu.

Poetul îşi justifică evadarea în lumea imaginaţiei ca o consecinţă a pustietăţii, a golului în suflet, a amărăciunii şi dezgustului pe care i-l inspiră viaţa, sugerate de partitura „brunei despletite" :

Un larg şi gol salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită
Şi trist cînta, gemînd între făclii.

Poetul are conştiinţa inutilităţii existenţei într-o lume ostilă, unde „viaţa-i melodie funerară" şi unde el trăieşte momente de luciditate supremă, care îi inoculează sentimente de crispare şi profundă dezolare.

În acest cadru şi atmosferă poetică, Bacovia proiectează silueta eterică a Ofeliei, simbolul suferinţei şi tristeţii, al dragostei arse în suflet :

---

[1] Mia Frollo, *Ofelia*, în *Viaţa nouă*, Bucureşti, 1922, p. 62.

Apoi veni și-o blondă în salon...
Și-aproape goală prinse, adormită,
De pe clavir, o scripcă înnegrită —
Și urmări, pierdută, marșul monoton.
Înaltă, despletită, albă ca de var,
Mi se părea Ofelia nebună...
Și lung gemea arcușu-acum pe strună
Îngrozitorul marș funebru, funerar.

Imaginea nebunei Ofelia în dezacordurile triste și suspinînde ale clavirului este tot ce pare mai dezolant și mai deconcertant în pustiul sufletesc bacovian, mărind spaima în fața neantului, a lumii de dincolo, care îl soarbe încetul cu încetul. Ofelia devine astfel simbolul cert al sfîrșitului, al invaziei purității în impuritate. Poezia aduce astfel o imagine nouă, originală a eroinei shakespeareane (poate chiar în lirica universală).

Evocînd figura celuilalt personaj hamletian, a lui Yorick, bufonul înțelept și strengar, poetul Mihail Codreanu dezvăluie critic snobismul celor bogați. Rangurile nobiliare se năruie în fața inteligenței omenești și a ceea ce e etern numai în oameni.

Sînt regi de carton — cu atît mai bine
Iar eu... eu sînt spiritul bufon
De-aceea-nghit toți regii de carton
Și-i digerez apoi în glume fine.

. . . . . .

Sînt idoli și regi de carnaval,
Iar eu cu pofta mea de canibal
Le devorez grăsimea lor prin veacuri

Și-mi spun, căscînd, sătul de bunătăți
Că toate majestățile sînt fleacuri
Și toate fleacurile, majestăți [1].

În același spirit, evocă poetul Horia Furtună, în poemul *Sărmanul Yorick*, caracterul și abilitatea bufonului shakespearean.

[1] *Digestia lui Yorick, Viața românească*, 1921, nr. 1, p. 80.

Nu mi-am trădat slugărnicia
Ori iscusința nimănui...
Am pălmuit ipocrizia,
Cînd îmi ștergeam pe-obraji culoarea
Ș-am frînt de rîs mai mult spinarea curteanului.

Yorick, bufonul, în expresia lui Hamlet „of most excellent fantacy“ („de cea mai năstrușnică fantezie“), a inspirat și alte poezii de mare vervă satirică. Interesul poeților noștri față de temele sociale este întreținut și de actualitatea mereu vie a ideilor personajului shakespearian, cu verva lui uimitoare.

Dimitrie Anghel și St. O. Iosif, de pildă, se afiliază condiției umane umile a lui Yorick, de pe platforma căreia își dau seama de absurditatea prejudecăților vremii. Prin exemplul lui Yorick, conștiința lor poetică, de intelectuali militanți, este animată de dorința demascării inechității sociale :

Nu-s filozof, nu-s nici istoric,
Nici doctor din Paris sau Bonn,
Ci pur și simplu un bufon
Ca bietul Yorick.

. . . . . .

Nu-s melancolic ca Petrarca,
Dar știu să rîd, și plîng apoi,
Că-i ceva putred și la noi
Ca-n Danemarca.

Motivul extincției revine apoi obsedant în poezia lor prin invocarea lui Yorick. Dar tristețea nu se convertește nici în asemenea împrejurări tragice într-un principiu de viață, întrucît :

Și ca bufon tot una-mi-este
De m-o-ngropa cînd am să mor,
La Bellu sau la Elsenor...
Cu toate aceste.

Căci moartea însăși nu este decît pulverizarea în neant, sau, mai precis, o nouă întrupare a materiei, iar poeții preferă destinul justițiar al lui Yorick, al celui care își

permite să biciuiască cu sete lumea snobilor, aroganților și fanfaronilor, lumea tuturor vanităților omenești, pentru a o purifica și a o face mai bună. Această lume îi va păstra însă memoria, pentru că a luptat pentru înfrumusețarea ei, pentru dezrobirea ei din rigiditate și ticăloșie.[1]

Sentimentul de compasiune față de Yorick, prezent în poezia română în ipostaze dintre cele mai variate, este de un dramatism cu adînci rezonanțe umaniste, pe care opera shakespeareană însăși le conține. Articulația unor noi idei sociale în sistemele filozofice ale timpului își găsesc expresia în această concepție și mentalitate optimistă, stenică, pe care poeții noștri o reiau și o dezvoltă. De fiecare dată, poeții români se întorc spre universul uman luminos al lui Yorick, personaj care întruchipează însăși înțelepciunea populară, evocat atît de vibrant de către Hamlet : „...a fellow of infinite jest", sau spre sentimentul morții înțeles ca un fenomen inevitabil.

Voci poetice de prestigiu, cum sînt Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, D. Nanu, Victor Eftimiu, Tudor Arghezi, Miron Radu Paraschivescu și alții, lărgesc sfera ideilor și adîncesc sensul filozofic și uman al tragediei shakespeareane.

Cei mai mulți dintre ei se opresc asupra fascinantei figuri a lui Hamlet. Aplecarea acestuia spre filozofie și contemplație, autoanaliza atentă a propriilor impulsuri sufletești, cercetarea adîncită a oamenilor care-l înconjoară fac din eroul tragediei un om modern. El nu acționează pînă nu este convins cu adevărat de justețea cauzei sale. Oscilînd între iubire și ură, între credință și necredință, între adevăr și minciună, Hamlet întruchipează mitul eroului în discordanță cu epoca, pe răzvrătitul renascentist, spiritul protestatar al epocii sale. Iată de ce figura sa de legendă a fost atît de variat prezentă în literatura noastră. Imaginea ei este cercetată în oglinzi multiple. Așa de pildă, în *Hamlet murind*[2] Victor Eftimiu consideră vremelnică înfrîngerea eroului, căci el întrevede un moment în care marile însușiri morale întruchipate de

---

[1] D. Anghel și St. O. Iosif, *Sărmanul Yorick*, în *Caleidoscopul lui A. Mirea*, E.P.L.A., Buc., 1956, p. 167.

[2] *Convorbiri literare*, Buc., 1911, p. 45—47.

către acesta vor învinge forțele opuse adevărului și fericirii în lume. Speranța lui Hamlet într-o biruință a binelui, ca și perspectiva sigură ce se deschide victoriilor morale pentru care a luptat capătă în versurile sale valoare de simbol.

Eliberarea eroului de sub copleșitoarea răspundere pe care a împlinit-o într-un mod exemplar este deci însoțită de avertismentul către cei care îl vor urma, prin al căror crez și faptă eroul își prelungește idealul în eternitate.

Poetul Dimitrie Nanu reia în poezia *Problema lui Hamlet* [1] eterna dilemă hamletiană, formulată aproape în aceiași termeni : „Ce este viața ? Ce este moartea ?“, se întreabă poetul, iar răspunsul său, „a trăi înseamnă a căuta“, reactualizează sensul vieții întruchipat atît de exemplar de către prințul danez. Enigma celor ce se petrec după moarte, dezbătută cu atîta patos de către *Hamlet* (față de care toate creațiile pe aceeași temă apar comparativ sărace), este una din temele fundamentale prin care tragedia shakespeareană se păstrează în atenția poeților noștri.

Seducția necunoscutului, a imprevizibilului, cu povara pe care acestea le implică, curiozitatea, îndoiala, care îl pîndesc pe om pretutindeni, iată sentimente prezente și în poezia lui D. Nanu. Căci *Hamlet* reprezintă și pentru el un reactiv și un stimulent spiritual. Versuri din piesă revin obsesiv în poezia românească, fie sub formă de motouri, citate, fie parafraze. Dincolo de imitarea mecanică sau mimarea „meditațiilor“ eroului principal vizibile la unii poeți lipsiți de har artistic [2], s-a putut observa o asimilare organică a ceea ce este peren în opera shakespeareană în creația poeților cu personalitatea artistică distinctă.

Celebra expresie „to be or not to be“ a devenit la noi, ca pretutindeni, un bun lingvistic comun prin densa ei semnificație filozofică, fiind folosită în variate împreju-

---

[1] *Flacăra*, III, nr. 14, 1914, p. 116—117.

[2] Vezi Horea Botea, *Hamlet*, în *Convorbiri literare*, 1936, 1—3, p. 302 ; Corneliu Moldovanu, *Hamlet plîngînd pe Ofelia*, în *Convorbiri literare*, 1910, p. 218—219 ; George Duma, *Ofelia*, în *Flacăra*, nr. 16, 1913.

Scanned with OKEN Scanner

rări din viață. Poeții Dimitrie Anghel și St. O. Iosif, de pildă, ironizau grandomania literară în acești termeni :

A fi sau a nu fi-n antologie...
Vezi și aceasta este o-ntrebare
Ce nu arar, cuprins de desperare,
Și-o pune orișice poet cînd scrie.

Alți poeți de prestigiu, ca Alexandru Philippide, Miron Radu Paraschivescu, Victor Eftimiu sau, mai tîrziu, Tudor Arghezi, își vor manifesta preferința estetică pentru anumite aspecte ale piesei : setea umană de cunoaștere și adevăr, acordurile grave, răscolitoare, ale tragediei, dar mai ales trăsăturile eroului principal, simbolul elanului, al visului înaripat și al îndrăznelii, al voinței de a se dărui unui ideal. Receptarea ecourilor tematice din *Hamlet* de către creația acestora propun cititorului meditații din perspective noi, în expresii și valențe originale. Poeții români transfigurau sentimentele, ideile, atitudinile hamletiene pornind de la experiențe proprii, de la stări de spirit personale, cu rădăcini adînc înfipte în solul național.

Edificator în această privință este modul cum se încheagă profilul prințului danez în cîteva poezii de o autentică valoare. Ne oprim la poezia lui Miron Radu Paraschivescu *Hamlet către Yorick* [1], în care prințul stă de vorbă cu hîrca lui Yorick, destăinuindu-i greutățile vieții. Fată de scena din cimitir, versul românesc se încarcă de reflecții originale despre contradicția eternă dintre viață și moarte :

O, Yorick, nu-i atît de greu să mori,
Ci mult mai greu aicea să trăiești,
Oglindă-mi ești, în vremea care vine
Cînd îmi trimiți din veșnicie vești.

Eu te continui, eu ? Sau tu pe mine ?

Teme, idei, atitudini și sentimente din tragedia shakespeareană restituie cititorului, într-o formă originală Victor Eftimiu. În poezia *Hamlet*, publicată în 1957, poetul aduce un elogiu înălțărilor omului, un imn închinat tuturor victoriilor umane împotriva violenței și a răului în

[1] *Viața românească*, nr. 1, 1958, p. 14—16.

lume. Demnitatea omenească — ne sugerează poetul — a obținut prin tragedia lui Hamlet unul dintre cele mai pilduitoare exemple, căci valorile morale superioare ale eroului se prelungesc și triumfă și azi, dincolo de prăbușirea lui :

Strigoi, la Elsenor, pe esplanadă
Va repeta bătrînul Hamlet, gestul.
Dar nimeni nu-l va mai urma : funestul
Destin i-a secerat pe toți, grămadă.

Așa fu scris : și crima și incestul,
Și nevinovăția or să cadă
Aceluiași final : otravă, spadă,
Iar viermele desăvîrși-va restul.

O altă poezie, intitulată tot *Hamlet* și publicată în 1970, dă glas, cu o rară forță de sugestie poetică, actualității ideilor hamletiene în lumea modernă. Ele par a fi generate în conștiința poetului de aceleași nevoi și aspirații ale umanității contemporane spre adevăr și lumină ca în epoca elisabetană.

Același e pămîntul : o temniță de plîngeri
A cărei scumpă cheie o ții ai morții îngeri,
Dar noi, Hamlet, ca tine, de spectre urmăriți
Fricoși să cerem cheia, murim nepregătiți.

Și azi ca și-altădată, nebuna, trista mare
Amestecă strigarea-i cu vesele fanfare,
Și azi mai ispitește sărmanul Guildenstern
Și azi Osric își caută salutul său etern.

Portretul spiritual al lui Hamlet se întregește în poezia română cu alte note definitorii.

Plină de spirit, originală în idei, nuanțe și atmosferă este în acest sens poezia *Umbra* de Alexandru Philippide. În viziunea poetului, prințul danez este simbolul visului înaripat, al înțelepciunii și cugetării :

Din hîrbul craniului tău orb
Otravă sfîntă visătorii sorb ;
Poeții cu vis mult și ochi de bou

Scanned with OKEN Scanner

Pe umăr bat Năluca ta pribeagă,
Și osîndit ai fost să-nvii din nou
În toți acei ce-au vrut să te-nțeleagă...

S-a vorbit adeseori de motive și ecouri hamletiene la Arghezi și pe drept cuvînt. Dintre lecturile sale preferate, tragedia prințului danez pare să-l fi captat pe poetul *Cuvintelor potrivite* pînă la contaminarea sa cu gîndurile personajului principal.

Cum s-a observat recent [1], unele versuri argheziene din poemul *Stinse scîntei* au o evidentă rezonanță hamletiană :

Icoana lor e vie, dar sufletul defunct e.
Ce-a fost hotar îți lasă din el cîteva puncte.
Din fosta-mpărăție azi a rămas o hartă,
Cu care-n vîntul iernii cîrpești fereastra spartă.
Era portretul unei făpturi de alb azur,
Din care, pentru lampă, croiești un abajur.

Sînt ușor de observat în aceste stihuri reflecțiile lui Hamlet asupra destinului uman :

Imperious Caesar dead and turned to clay
Might stop a hole, to keep the wind away
O, that that earht, which kept the world in awe
Should patch a wall to expel the winter's flaw [2].

La Arghezi, tema capătă accente autobiografice : își trăiește trecutul visîndu-și amintirile.

Am înregistrat în capitolul anterior observațiile argheziene, atît despre valoarea etică și estetică a tragediei *Hamlet*, cît și despre ecoul ei în conștiința românească. „Hamlet e într-adevăr un vechi amic al bucureștenilor", nota cu satisfacție poetul. Ceva mai tîrziu, Arghezi va reveni cu alte observații, despre montarea piesei pe scena bucureșteană.

---

[1] *Comentarii argheziene la Shakespeare*, în *Viața românească*, nr. 11, 1964, p. 100—102.

[2] Mărețul Cezar mort și prefăcut țărînă
Astupă găuri vîntu-n loc să țină.
O, acel lut care-a ținut o lume în mînă
Cîrpește doar un zid ce vîntul iernii să-l rețină.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de acestea, să reţinem faptul semnificativ că poetul român a fost urmărit de resorturile tainice ale sufletului hamletian care au fecundat profund conştiinţa sa poetică.

În poemul dramatic *Hamlet* [1] poetul român reia problematica tragediei în spiritul momentului actual, aducîndu-i un spor de nuanţare. Poemul se încheagă pe unul din confilctele esenţiale ale dramei : confruntarea dintre mamă şi fiu. Primele versuri reconstituie atmosfera de la castelul din Elsinor prin apariţia stafiei, în expresia poetului, „uşoară ca un nor". Apoi prin cîteva versuri de o scînteietoare forţă de sugestie şi de sinteză este înfăţişată stafia bătrînului Hamlet, care îl conjură pe nefericitul prinţ să nu uite suprema datorie.

Tu n-ai să uiţi ocara, că şi-n pămînt mă doare.
Făgăduieşte, prinţe, copilul meu, cu ură,
Că n-ai să uiţi şi jură !

Sau cele două versuri care consemnează dispariţia stafiei :

Pe la cîntat, cocoşii cînd strigă şi se-ngînă,
Stafia se destramă ca un fuior de lînă.

Reflecţii poetice de acest fel echivalează pe cele shakespeareane atît în supleţea poetică, cît şi în densitate. Exemplele s-ar putea înmulţi. O primă observaţie pe care o suscită poemul arghezian este aceea că tema lui Shakespeare nu este „decît un pretext pentru o sinteză poetică de adîncime" [2], deşi unele replici, cam rare, ce-i drept, se ţin în pur context hamletian. Iată două exemple. În textul lui Arghezi regina se adresează lui Hamlet, după scena cu cele două portrete, în acest fel :

Mi-e de-ajuns ! Sfîrşeşte ! Cuvintele rostite
Mă-njunghie în suflet cu vîrfuri de cuţite,

---

[1] Tudor Arghezi, *Versuri*, E.P.L., 1966, p. 477—486.
[2] Emil Manu, *Comentarii argheziene la Shakespeare*, *Viaţa românească*, nr. 11, 1964, p. 101.

iar în cel shakespearean :

O speak to me no more;
These worda like daggers enter in my ears;
No more, sweet Hamlet[1]!

(act. III, sc. 4, v. 94—96)

sau replica lui Hamlet :

Nu-l vezi ? Se depărtează. Mai uită-te. E tata !
Parc-ar trăi aievea... S-a dus !...

la Arghezi față de cea shakespeareană :

Why, look you there! look, how it steals away!
My father, in his habit, as he lived!
Look, where he goes, even now at the portal![2]

(Act III, sc. 4, v. 135—137)

Oricum însă, așa cum observă pe drept cuvînt Emil Manu, avem aici „un Hamlet care mustește de poezie arghezianã". Dialogul dintre erou și Gertruda este plin de prospețime și culoare, în unele privințe Arghezi conferă chiar noi dimensiuni spirituale celor două personaje sau le accentuează, în contururi poetice originale, pe cele existente în textul lui Shakespeare. De pildă, Hamletul arghezian ni se pare o figură mai dîrză decît cel shakespearean, sensul existenței sale este lupta, el amintește de hotărîrea și forța volitivă a lui Prometeu. Uneori întrezărim la eroul lui Arghezi un spor de luciditate și realism în discernerea și aprecierea faptelor și a oamenilor de la curtea daneză. În viziunea sa, Polonius este „un strigoi fără rușine", iar Claudius, „tîlharul care suie". Mai nuanțate și reliefate ni se par în stihurile lui Arghezi și sentimentele încercate de Hamlet față de mama sa. Poetul român se dovedește a fi, la fel ca și

---

[1] O, nu-mi mai vorbi;
Cuvintele-ți mă-njunghie în urechi;
Destul, scump Hamlet!

[2] Privește colo! Uite-l cum se îndepărtează!
E tatăl meu în veșmîntul lui de casă!
Privește-l unde se duce, chiar acum e în prag!

Shakespeare, un mare meşter în înţelegerea a ceea ce este etern în oameni. Şi la Arghezi, ca şi la Shakespeare, portretul moral al prinţului danez se conturează în două direcţii esenţiale : una nobilă şi generoasă, şi alta brutală şi violentă. Comparativ vorbind, însă, ambele laturi din configuraţia personajului prind contururi mai îngroşate, mai pregnant şi distinct reliefate la Arghezi decît la Shakespeare. Hamletul lui Arghezi este mai dur şi mai năpraznic, enormitatea faptei mamei sale pare să-l desfigureze pînă la dezaxare :

De-ai fi fost o toantă, o proastă de duzină,
Nu-ţi terfeleai mai tare obrazul de regină

sau

Întinde-te, leşină pe pat, să nu te-ntorci,
Trezită şi-ngrozită, din cocina de porci.

Eroul stăruie mai mult în versul românesc pentru recuperarea şi îmbărbătarea mamei sale, el vibrează intens la ideea celor întîmplate, dar are conştiinţa că e posibilă readucerea Gertrudei la condiţia umană anterioară :

Adu-ţi aminte, mamă, ce-ai fost şi cine eşti.
Dacă te-nvingi o dată, te-nvingi şi-a doua oară,
Şi mîine, şi poimîine... Ispita o să moară.
Cînd voi avea nevoie de o binecuvîntare
Ţi-o cer şi eu ca tine.... Fii mîndră şi fii tare !

Prinţul arghezian (ca şi cel shakespearean) este deci capabil deopotrivă să deteste şi să dezaprobe vehement chiar şi fapta celei mai apropiate făpturi, iar pe de altă parte, el este în măsură să înţeleagă căderea mamei sale ca ceva comun şi firesc firii umane, sugerînd cu insistenţă necesitatea înălţării ei. De fapt, cum se ştie, în poemul lui Arghezi, Hamlet este îndemnat de către stafie să-l pedepsească pe Claudius şi s-o cruţe pe mama sa :

Pe maică-ta, prostită, uitucă şi stîngace,
S-o cruţi, nechibzuite, că n a ştiut ce face...

Ideea este nouă faţă de tragedia shakespeareană. În viziunea poetului român, eroul lui Arghezi pare a fi

Scanned with OKEN Scanner

legat de interese mai actuale, dar în esență dominat de aceleași nevoi și aspirații omenești adînci. Semn că prin el poetul român a sondat în fond natura umană, viața însăși, surprinse într-un poem de o autentică originalitate. Maestru al poeziei, Arghezi construiește din șoapte și strigăte hamletiene un poem care nu este altceva decît un elogiu adus lui Shakespeare și o laudă pentru toate înălțările omului.

Infinita forță sugestivă a versurilor hamletiene sînt retrăite cu intensitate și în bogate nuanțe afective de către o serie de poeți tineri, prin raportări directe sau indirecte la eroul shakespearean.

Poetul Adrian Păunescu, bunăoară, dialoghează cu eroul lui Shakespeare, evocînd profunda înrîurire a acestuia asupra spiritualității sale poetice :

Din cînd în cînd, iubite prinț, înfierbîntatule, te văd,
Atît de clar încît pe arbori roua se aprinde,
Și treci înalt — în palidă stafie de prăpăd —
Tu însuți mort și devenit prin moartea ta părinte !
Atunci eu cad în singurii genunchi ce-i port în sînge
Te strig și-n mii de robi de oase mă ridic,
Iubite prinț, înfierbîntatule, un ochi îmi plînge
iar celălalt e polul tău de frig.

(*Către Hamlet*)

Poetul Radu Cîrneci stă evident sub impresia produsă asupra sa de către celebrul monolog din actul III, sc. 1, în versurile :

A fi sau a nu fi răsună-n mine
Clopot de sînge-n ton întrebător :
Se face întunericul sonor —
Purtîndu-și craniu-n palme Yorick vine.

(*Hamlet*)

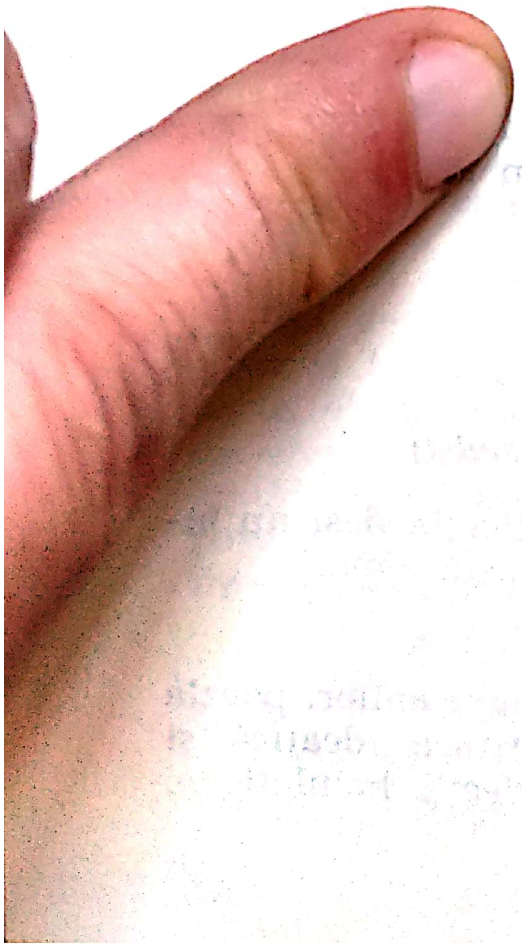
Întîlnim și la alți poeți asemenea reflecții, deși nu întotdeauna cu profunzimea cerută de această temă.

*

Nu este greu de observat că de-a lungul anilor, poezia românească și-a îmbogățit mereu partitura ideatică și problematica cu teme, motive sau reflecții hamletiene.

Tratarea lor diversificată, atît sub aspectul tematicii propriu-zise, cît și sub acela al expresiei poetice, arată că Shakespeare s-a bucurat la noi de o constantă și binemeritată prețuire. Receptarea lui Shakespeare la noi nu se leagă de o modă trecătoare, ci izvorăște și se împletește cu necesități și năzuințe spirituale mai adînci.

Prin aceste însușiri, literatura română ne apare cu un univers de preocupări mai largi, deschisă valorilor universale autentice.



Scanned with OKEN Scanner

CONSIDERAȚII FINALE

Desigur, o lucrare cum este cea de față, cu inevitabile omisiuni, poate fi oricînd îmbunătățită și întregită. Prin însăși natura obiectului tratat, orientarea cea mai eficace într-o aglomerare enormă de fapte este adesea dificilă și greu de atins în toate compartimentele ei. Dincolo de orice convenții de circumstanță, însă, am încercat să conturăm cadrul larg al temei prin evitarea simplelor depistări și consemnări factologice, a căror inventariere fără discernămînt și perspectivă puteau să ducă într-o zonă sterilă a erudiției reci. În schimb, am considerat că este necesar să privim mai departe, spre scopul final al lucrării. Ne-am străduit să orientăm cercetarea noastră spre acele zone care ni s-au părut mai pline de semnificație și mai bogate în sugestii critice, zone care angajau într-un dialog fertil cele două literaturi.

Căci originalitatea și vitalitatea culturii noastre se revelează concludent nu numai în creația originală, autentică, ci și modul în care a receptat și fertilizat valorile perene ale culturii și literaturii universale, în valoarea proiectivă pe care a aruncat-o asupra acestora. Nu oricum și nu orice opere au intrat în interesul și atenția scriitorilor noștri ; în afară de considerente estetice, există întotdeauna și alte explicații pe care numai sociologia literaturii ni le poate da. În unele momente, interesul pentru o anumită operă crește, după cum în altele el poate scădea. În felul acesta, receptarea unei literaturi e și un caz de conștiință și maturitate ideologică și civică, un mod de a răspunde la comandamentele timpului. Conștientă de tradiția ei, pe care fiecare epocă

Scanned with OKEN Scanner

se simțea chemată s-o continue, arta românească a făcut din actul receptării nu numai un scop imediat al prezentului, ci și un mijloc de proiectare în dimensiune temporală, ce îi va conferi în fond adevărata ei traiectorie și profunzime. Căci factorul receptiv și condițiile afirmării lui în selectarea creațiilor artistice valoroase explora și modela potențialul etic și estetic al națiunii noastre. Motivația acestei orientări specifice, originale, este complexă. Natura ei n-o vom discuta aci. Notăm doar faptul că, pe de o parte, istoria noastră zbuciumată nu ne-a lăsat niciodată destule răgazuri ca să ne îngăduim a recepta, în planul creației literare, tot ceea ce se putea asimila, reține și fixa mai repede și fără efort. Dialogul culturii noastre cu alte culturi europene sau universale a dat întotdeauna prioritate valorilor umane și artistice pe care opera receptată le aducea în cîmpul nostru spiritual. Întreaga istorie a culturii noastre atestă convingător acest lucru.

Destinul unor capodopere ale omenirii, ca *Divina Comedie*, *Faust* sau *Hamlet* în cultura noastră este extrem de grăitor în acest sens. El confirmă fără putință de tăgadă că la baza actului de receptare a primat puterea de discernare și evaluare critică a unor opere ce vehiculau în paginile lor adevărul uman și modalități artistice înnoitoare, stimulînd noi stiluri de creație și interpretare, oferind soluții generoase de viață. Căci pentru scriitorii români, de la cronicari pînă la cei contemporani, o operă valoroasă reprezenta, înainte de toate, un mijloc de „înălțare a neamului", cum spunea Ion Heliade Rădulescu. Arta românească a fost, așadar, larg deschisă la valorile autentice universale de-a lungul epocilor, pe care le-a asimilat cu chibzuință și gust artistic, în funcție de nevoile spirituale variabile de la o epocă la alta.

Știm în linii mari care este adevărata semnificație a capodoperei shakespeareane în contextul literaturii elisabetane. Chiar dacă i se vor descoperi laturi noi, ele vor fi însumate unei viziuni de mult cunoscute.

Implicațiile valorice ale capodoperei în perimetrul național al fiecărei culturi trebuie scoase la iveală cu mai multă stăruință ca pînă acum. Ca atare, ideea generală de influență universală a scrisului shakespearean se cere

Scanned with OKEN Scanner

supusă unei mai stricte operații de precizare. Dincolo de afirmații de principiu, problema în sine solicită răspunsuri precise. Căci nici o creație nu poate să-și valideze valoarea proprie decît înscriindu-se în universul și destinul omenirii. Experiența de viață pe care ea o surprinde și o comunică este, în mod firesc, receptată diferit de la o epocă la alta și cu atît mai mult de la o cultură la alta.

Tocmai de aceea ne-am propus să studiem, în perspectivă istorică și într-un mod sistematic, destinul acestei creații în plan spiritual românesc.

După cum a reieșit, tragedia *Hamlet* a avut, după cum am văzut, o incontestabilă influență asupra gîndirii noastre literare, așa cum a avut, de fapt, și asupra altor culturi în general. Această înrîurire n-a fost unică la noi ; ea s-a integrat unui proces complex și diversificat de asimilare a valorilor universale. Sensurile estetice, etice și filozofice ale tragediei au fost receptate însă diferențiat, cel mai adesea supuse unui examen critic în funcție de necesitățile ideologice sau spirituale existente de la o generație la alta sau de la o epocă la alta. Faptul este de la sine înțeles.

Fiecare cultură și în cadrul ei fiecare epocă acordă prioritate unui anumit scriitor sau tip de creație artistică în funcție de fondul de gîndire și condițiile ei istorico-culturale. Dimensiunea „internă“ a actului receptării este una din premisele esențiale ale cercetărilor comparatiste. Sub cea mai simplă formulă, relația factor receptor-factor emițător presupune un dublu aspect ; pe de o parte, selectarea, deci opțiunea deliberată pentru o anumită operă în funcție de necesitățile intrinseci ale unei culturi și ale mediului ei ambiant (social, politic, cultural, artistic etc.), iar pe de alta, acțiunea modelatoare sau valorizatoare a creației respective atît prin ineditul conținutului, cît și prin cel al realizării artistice asupra straturilor receptive ale societății. În această relație, factorul receptor este determinant, el are rolul prepondernt în procesul receptării.

Istoria receptării tragediei *Hamlet* în cultura română modernă confirmă cu prisosință acest lucru. Într-un sens, ea a lărgit perspectivele noastre asupra universului

Scanned with OKEN Scanner

uman. Ca și în alte culturi, ea și-a relevat mereu alte fațete prin fascinația pe care a iradiat-o, pentru fiecare epocă în parte. Valorile artistice atît de impunătoare ale acestei creații, alături de forța de acțiune pe care o imprimă ideile ei majore participau la o lărgire a orizontului actului de creație.

Capodopera lui Shakespeare a fecundat imaginația scriitorilor noștri cu bogați germeni anticipatori ai evoluției genului dramatic. În consecință, drama românească s-a adăpat, după cum am văzut, de la izvoarele nesecate ale operei shakespeareane, care i-a imprimat o tonalitate majoră și a ajutat-o să se maturizeze.

Tragedia *Hamlet* a fost un ferment eficient pentru stabilirea și consolidarea raporturilor dintre artă și public, avînd rolul de a forma și cultiva conștiințele, alături de alte creații, în spiritul înțelegerii și participării responsabile la faptele de viață și de cultură. Prin prezența pe scenă sau în lectură, tragedia poetului englez invita la meditație gravă și profundă asupra vieții. Ea aducea în ochii spectatorului sau cititorului român adevăruri care îndemnau la opțiuni precise, ferme, angajîndu-i întreaga ființă.

Nu trebuie pierdut însă din vedere că fenomenul de receptare are și alt aspect. Capodopera shakespeareană și-a extins și nuanțat, în literatura română, valorile ei fundamentale. Important este de asemenea faptul că sugestiile capodoperei sînt încorporate într-o viziune proprie, conformă cu concepția și sensibilitatea factorilor spirituali receptori. Aceștia conferă temelor sau motivelor literare o nouă încarnare și existență spirituală.

Reamintim un singur exemplu, și anume cel referitor la ipostazele diferite ale lui Hamlet în creația principalilor noștri scriitori care atestă capacitatea acestora de a sesiza și interpreta original sensurile filozofice, etice și estetice ale acestei creații. Iată deci cum ideile Renașterii engleze au cunoscut la noi o viață spirituală destinctă, pe care n-au avut-o, poate, în alte literaturi. Căci, așa cum observa secretarul general al Partidului nostru „Shakespeare se joacă astăzi în România tot atit cît și în Anglia, dacă nu chiar mai mult".

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Lucrări generale :

ALMASI, MIKLOS, *A drámafejlödés utjai. (Egy müfaj története. Goethetöl O'Neillig),* Budapest, Akademiai Kiadó, 1969.

ALLEN, DON CAMERON, *Image and Meaning. Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry,* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1968.

ATKINS, J. W. H., *English Literary Criticism 17 th and 18 th Centuries, London Metheuen* & Co. Ltd, 1966.

BAILEY, HELEN, PHLEPS, *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue,* Birmingham, 1964.

BODNĂRESCU, SAMSON, *Scrieri,* E.P.L., Buc., 1968.

BRADEROOK, M. C., *Themes and Conventions of Elisabethan Tragedy, Cambridge,* 1964, The University Press.

BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy,* London, 1926, Macmillan & Co. Ltd., 1926,

CĂLINESCU, GEORGE, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, 1941.

IDEM, *Viaţa lui Eminescu,* Bucureşti, E.P.L., 1969.

CHECKLEY, C. S., *Rumanian Interpretations of Hamlet,* Degree of Master of Arts, Birmingham, 1955, publicată şi în formă abreviată în *The Slavonic and East European Review,* 1969.

CIORĂNESCU, AL., *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui,* Buc., 1943, Ed. Casa şcoalelor.

DAICHES, DAVID, *A Critical History of English Literature,* London, 1968, vol. III.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAILESCU, MARIA, *Istoria teatrului muntean de la 1809—1859*, Bucureşti, 1936.
MASSOFF, IOAN, *Teatrul românesc. Privire istorică*, E.P.L., 1961, vol. I.
ORNEA, Z., *Trei esteticieni: M. Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu*, E.P.L., Bucureşti, 1968.
PETRESCU, CAMIL, *Modalitatea estetică a teatrului*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1937.
IDEM, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Ed. Cultura naţională (1936).
Probleme de literatură comparată şi ideologie literară, Red. resp. Al. Dima, I. C. Chiţimia şi M. Novicov, Ed. Acad., 1970.
PROTOPOPESCU, DRAGOŞ, *Pagini engleze*, Bucureşti, Ed. Cultura naţională, 1925.
RALLI, AUGUSTUS, *A History of Shakespeare Criticism*, London, 1931, vol. I.
RĂDULESCU, ION HELIADE; *Curs întreg de poezie generală*, Bucureşti, 1870, vol. III.
RĂDULESCU, ION, HOREA, *Contribuţii la istoria teatrului din Muntenia, 1833—1853*, Buc., 1835.
SAVORY, THEODORE, *The Art of Translation*, Philadelphia Fourth Editions, 1960.
THOMAS RAYMOND MARK, *Shakespeare in Hungary*, Columbia, 1955.
VELZ, JOHN, *W. Shakespeare and the Classical Tradition 1660-1960*, University of Minnesota Press, 1968.
VOINESCU, ALICE, *Curs de istoria literaturii dramatice, Plaut, Terenţiu, teatrul medieval şi Shakespeare* (f.a.), Bucureşti, 1942.
VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Garnier, Paris, 1964.
WAIN, JOHN, *The Living World of Shakespeare*, London, Mac Millan, 1965.
WILLIAMSON, C. H., *Readings on the Character of Hamlet 1661—1947*, London, 1950.
WEILEN von, Alexander, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet* Vienna, 1914.
ZAMFIRESCU, ION, *Istoria universală a teatrului*, Bucureşti, 1964, E.P.L., vol. III.

Scanned with OKEN Scanner

IDEM, *Conceptul de literatură universală și comparată, studii teoretice și aplicative*, Buc., 1967, Ed. Acad.
IDEM, *Principii de literatură comparată*, Buc., 1972, Ed. Enciclopedică.
DOBROGEANU-GHEREA, C., *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, București, 1956, vol. II, p. 117—146.
DOWDEN, EDWARD, *The First and Second Tragedy: Romeo and Juliet: Hamlet*, în *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, London, (f.a.), p. 95—162.
DRIMBA, OVIDIU, *„Don Quijote" — Sensul eroului și semnificația operei*, în *Limbă și literatură*, București, 1955, p. 118—133.
DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Influențe shakespeariene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*, în *Limbă și literatură*, București, 1962, nr. 6, p. 337—346.
DUȚU, AL., *Problematica hamletiană și unele studii recente*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2, București, 1963, p. 341—351.
IDEM, *The Shakespearean Inspiration in the Romanian Poetry*, în *Romanian Review*, Bucharest, 1967, nr. 2, p. 86—90.
FUNDOIANU, B., *Hamlet și Electra*, în *Rampa*, 1916, 17 aprilie, p. 1.
GORCEA, MIHAI, *Izvoarele shakespeariene ale dramei „Năpasta"*, în *Argeș*, nr. 11, 1967, p. 15.
GHEORGHIU, MIHNEA, *Shakespeare în România*, în *Secolul 20*. București, 1964.
IDEM, *Un Shakespeare al erei moderne*, în *Orientări în literatura străină*, E.S.P.L.A., Buc., 1958.
IDEM, *Spre o nouă interpretare a teatrului istoric shakespearian*, în *Teatrul*, nr. 12, 1964, p. 92—96.
GOETHE, J. M., *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, 1795, în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, E.L.U., București, 1964, p. 306—308.
GRIMM, PETRE, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, anul III, 1922—1923, Cluj, p. 248—377.
HANEA, VICTOR, *Nicolae Iorga despre opera lui Shakespeare*, în *Analele Universității*, București, Seria Științe sociale, filozofice, 1966, p. 37—61.
HANKISS, ELEMER, *Main Trends of 20th Century Hamlet Criticism*, în *Acta litteraria*, nr. 1—2, 1965, p. 159—173.

Scanned with OKEN Scanner

DUȚU, ALEXANDRU, *Primele spectacole cu piese shakespeariene pe scenele noastre*, în *Studii și cercetări ale istoriei artei*, nr. 1, 1964, p. 103—107.
EMINESCU, MIHAIL, *Spectacolele lui Rossi*, în *Timpul*, București, 1878, 28 ianuarie, p. 3.
IDEM, *Ernesto Rossi*, în *Fîntîna Blanduziei*, București, 1889, 22 ianuarie, p. 2—3.
EFTIMIU, VICTOR, *Mossi Alexandru*, în *Teatrul*, Buc., 1960, 5, p. 90—92.
FAGURE, E. D., *Producțiile școlii declamatoare — cronică dramatică*, în *Adevărul*, București, 1901, 1 iul., p. 1.
FILOTTI, MARIA, *English Plays on the Rumanian Stage*, Bucharest, 1938, 11 p.
FELD, KARL, *Zur Geschichte des deutschen Theaters in Temesvar*, în *Neue Literatur*, București, 1957, I, p. 148—150.
FILTSCH, EUGEN, *Geschichte des deutschen Theater in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1888, 3, p. 513—590; 1891, 2, p. 287—354.
GRĂDIȘTEANU, P., *Teatrul național*, în *Proprietarul român*, București, 1861, 7 aprilie, p. 96.
GHEORGHIU, MIHNEA, *Teatrul, tribunal al trecutului*, în *Contemporanul*, Buc., 1959, 13 iulie, p. 2.
IDEM, *Teatrul municipal: Hamlet*, în *Contemporanul*, București, 1960, 11, p. 9.
Spectacol Hamlet pentru beneficiul D-lui Demetriadi, în *Românul*, București, 1861, 15 martie, p. 137—239.
Hamlet, în *Proprietarul român*, București, 1861, 17 martie, p. 88.
HORGA, ION, *Funcția plastică a interpretării autorului*, în *Tribuna*, 1958, 1, p. 21—25.
IONESCU, A. C., *Autori, regizori*, în *Cugetarea*, București, 1943, p. 92—103.
I. G., *Hamlet*, în *Facla*, Buc., 1923, p. 740—741.
LALESCU, TRAIAN, *Trei interpreți ai lui Hamlet*, în *Universul literar*, Buc., 1942, 5, p. 2.
LAZAR, B. CONSTANTIN, *Hamlet pe scena Teatrului național din Iași*, în *Rampa*, Buc., 1957, 5 febr., p. 4.
LICIU, PETRE, *Grigore Manolescu în Hamlet*, în *Gazeta artelor*, Buc., 1903, 23, p. 1.
MANOLESCU, ION, *Amintiri*, București, p. 208—210; 245—246.

Scanned with OKEN Scanner

SLAVICI, IOAN, *Rossi*, în *Timpul*, Buc., 1879, 16 febr., p. 2—3.
SEVASTOS, M., *Turneul lui Manolescu*, în *Lumea*, Iași, 1925, 15, p. 17.
SIMIONESCU, FLORICA, *Personalitatea lui Hamlet: Aristide Demetriade în acest rol*, în *Revista idealistă*, Buc., 1912, p. 284—292.
SILVESTRU, VALENTIN, *Curajul tinereții pe scenă*, în *Contemporanul*, Buc., 1958, 28, p. 4.
IDEM, *Turneul lui Grigore Manolescu la Viena*, în *Teatrul*, Buc., 1956, 6, p. 53—58.
IDEM, *Shakespeare în România, 1944—1964, spectacole și interpreți*, în *Contemporanul*, nr. 17, 1964, p. 3.
STANISLAVSKI, CONSTANTIN, *On Hamlet*, în *Shakespeare in the Soviet Union*, Moscow, 1966, p. 147—150.
TELEAJEN, SANDU, *Teatrul național din Iași*, în *Boabe de grîu*, Buc., 1932, p. 521—565.
TEODORESCU, D., *Ciclul shakespearian*, în *Rampa*, Buc., 1925, 25 ian., p. 1.
TOMUȘ MIRCEA, *Două premiere la Cluj: „Hamlet" la Teatrul național și „Moartea marinarului" la Teatrul maghiar*, în *Steaua*, Cluj, 1960, 4, p. 76—78.
TORNEA, FLORIN, *Spre o imagine teatrală*, în *Tribuna*, 1958, 3, p. 9—12.
VIANU, TUDOR, *Ion Sava*, în *Gazeta literară*, Buc., 1958, 19, p. 17.
WATKINS, RICHARD, *Întîlnire cu Hamlet la București*, în *Contemporanul*, 1974, nr. 12, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

SUMMARY

Shakespearean exegesis long ago established the real significance of *Hamlet* in the context of Elizabethan literature. Even though new facets may be discovered, they will be included in the already existing corpus. The echo of this Shakespearean masterpiece in each national culture or literature is, however, a question of the utmost importance, which has drawn too little attention as yet. For the answer to this question entails, not infrequently, the problem of the appearance of original dramatic productions, or of the manifestation by realistic tendencies, Shakespeare's work playing a foremost role in this respect. Elucidation of its implications within the bounds of each culture can throw light on many still obscure aspects of the evolution of national literatures. In consequence, the general concept of a universal influence of Shakespeare's creation needs to undergo a more careful analysis. Beyond the statements of principle, the question as such calls for a few special answers. No fruit of creation can assert its own value unlees, it becomes part of mankind's destiny, for the life experience it manages to catch and convey is, quite naturally, received in different ways at different times and by different cultures.

That is why we have proposed to examine, systematically and historically, the fate of this work in the Romanian spiritual and universe and its undeniable contribution towards promoting Romanian humanism and realism.

Scanned with OKEN Scanner

The first chapter outlines the broad trends in the reception of Shakespeare's work in Romanian culture, pointing out how the originality and vitality of our culture are cogently revealed not only by authentic national creations, but also by the way it has received the perennial values of the world's culture and literature. Not all works drawn the attention of our writers, and not anyhow; besides the aesthetic criteria, there are always other explanations that only the sociology of literature can provide. Reception of a literary work is also a matter of conscious approach and of ideological and civic maturity, a way of responding to the dictates of the day.

The fate of Shakespeare's work in Romania is particularly instructive in this respect. It unquestionably confirms the fact that the reception of this work was primarily based — to a greater extent than in other cultures — on power of discernment and critical evaluation of a creation conveying human truths and renovating artistic experiences.

To Romanian writers, from George Barit to those of today, Shakespeare's work has been, above all, a means to the end of uplifting man — a criterion helping to assess its range of problems and its artistic virtues, thereby making a more pronounced contribution to moulding our sensibility.

The period of the revolution of 1848, dominated by the idea of shaping a national culture — so insistently advocated by Ion Heliade Rădulescu — involved also a better, deeper knowledge of the world's values. Within this process, along with productions by classical and romantic authors, Shakespeare's plays held an important place. Meeting the romantic ideals and conveying ideas of social liberty and human justice sprung from the Elizabethan playwright's love of mankinnd and from a desire to achieve man's social and spiritual deliverance, they evoked a notable response in the conseciousness of the generation of 1848.

The dimensions of Shakespeare's image in Romanian culture gradually established themselves in the process of working out the concepts of romantic aesthetics, which were often substantiated by recourse to the English dramatist, therefrom emerging a veritable Shakespearean tradition, with new facets in Romanian culture.

While in the first half of the nineteenth century Shakespeare was known chiefly through reading and from a few critical

Scanned with OKEN Scanner

comments, the reception of his work in Romania grew deeper and more diversified in the second half. This process is more evident in the consolidation of the Romanian drama and dramatic interpretation. The period was characterized by a general feeling of total adhesion to the artistic credo of the English poet. Nicolae Bălcescu expressed his admiration for the authenticity of Shakespeare's ideas, while Vasile Alecsandri identified him with the romantic drama, from which, he maintained, our national theatre — a means of enlightening the people — must draw inspiration. The interest taken in the national historical drama, based on autochthonous patriotic themes and motifs, found in Shakespeare's plays brilliant models of dramatic atmosphere, characterization, variety of language, and rendering of local colour. Authors and performers like Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Mihail Pascaly, Grigore Manolescu, Matei Millo, and others were instrumental in achieving the comprehension and nuanced interpretation of Shakespeare's work on the Romanian stage. Performances of *Hamlet, Macbeth* or *Romeo and Juliet* attracted and educated whole generations of theatre-goers, formed the Romanian public's taste and helped to awake an interest in the drama.

Outstanding writers such as M. Eminescu, B. P. Hasdeu, N. Filimon, I. L. Caragiale, Al. Davila, Al. Odobescu, I. Slavici, and many others were captivated by the depth and topicalness of Shakespeare's art, and felt impelled to pronounce and comment on it, to interpret it. Its permanency clearly result from all these comments, designed to discuss man and his problems, as well as art and its eternal laws, starting from the dramatic tension experienced near such masterpiece.

Similar progress was visible in translation too, where contact with the original text brought additional authenticity in terms of rendering the content and poetically expressing it.

Along with the striving to stage Shakespeare's plays and to present them to the public in high-quality translations, literary criticism, whose aesthetic standards and practices took firm shape in those years, produced new, relevant and original ideas about the Shakespearean drama. Titu Maiorescu and C. D. Gherea are the most remarkable cases in point, but by far not the only ones. Their opinions had a great and prolonged echo in the artistic and literary consciousness of our century, which would dwell even more comprehensively, from

Scanned with OKEN Scanner

a wider variety of angles, upon Shakespeare's dramatic craftsmanships.

The critical analysis now exhibits a certain specialization of the Shakespearean studies, a diversification into a wide range of problems, involving an ample confrontation of trends and orientations. The approaching of problems from a special, definite angle makes us speak more and more now of the presence of a Romanian „Shakespearology". The contributions of N. Iorga, E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, I. Botez, and Tudor Vianu are conspicuous for their substance and for their integration in the context of the world Shakespearean exegesis. Covering a variety of problems, from interpretation of the work to its stylistic aspects, inter-war criticism took decisive steps towards the shaping of a Romanian school in this field.

Our knowledge of Shakespeare has grown even more markedly in the years after Liberation. Special studies have appeared, increasing in number, range and diversification, while Shakespearean themes and motifs have evoked a specific response in the creation of poets like Tudor Arghezi, Victor Eftimiu, Al. Philippide, and others. All this demonstrates the many unbroken links between Romanian literature and what is known as the Shakespearean permanency, once more confirming the latter's value as an open creation. The way thus clearly emerges in which Romanian artistic consciousness has tackled the universe of ideas found in this creation, the way in which this consciousness discovered the keys to its interpretation, to the most apropriate assimilation of its multiple meanings.

The next chapter is headed *Hamlet in Romanian*. It is a survey of the fifteen integral translations and of some separately translated scenes and monologues. Emphasis is put here upon the consistent concern about detecting and transposing into Romanian the wealth of meanings and the mood of this play. In each particular case, the general socio-historical context is outlined, as well as the internal factors of Romanian culture which gave rise and stimulated interest in rendering the play into Romanian. Stress is laid on the artistic and mobilizing effect the ideas of Shakespeare's masterpiece have had on the consciousness of several generations.

Scanned with OKEN Scanner

While the earliest Romanian versions of *Hamlet*, done from German and French translations by Ioan Barac and D. P. Economu, are still mere modest attempts showing a lack of fluency in speech and versification, those produced in the latter half of the nineteenth century by A. Stern and G. Manolescu largely restore to the text its clarity and elevation.

The four Romanian versions of *Hamlet* done in the nineteenth century, obviously different in terms of style and of artistic and literary standards, and each marking a notable moment in our culture, rendered a great service by the contact they established with Shakespeare's art.

Compared with the poor translations made by Victor Anestin and V. Demetrius in the early twentieth century, the inter-war years brought a turning-point in understanding and translating Shakespeare's work. The *Hamlet* versions done by Dragoş Protopopescu and C. Popescu-Azuga, as well as the fragments published in various literary periodicals by such artistic personalities as St. O. Iosif, Ştefan Braborescu, A. Toma, and others, point to an increased concern for the poetic quality of the Romanian translations of *Hamlet*.

Lastly, a quite novel viewpoint, in terms of interest and results, has been brought by our socialist culture, in which the translated work fully accomplishes its mission as a cultural factor and, particularly, as a welcome means of educating the reader.

The five translations made in recent years by poets and men of culture like Maria Banuş — Vera Călin, Ion Vinea, Vladimir Streinu, Leon Levițchi, and Ştefan Runcu bring an increase in expressiveness, a more exacting approach to the deeper meaning of the play, a stricter selection of the means of expression and, in consequence, a greater respect for the essential authenticity of the text.

The third chapter deals with the reception of *Hamlet* by Romanian critics. In examines the stages of critical reception that *Hamlet* has gone through in the Romanian cultural area. It is thus proved that nearly all the literary schools have sought to annex the masterpiece to their own fields of investigation and to interpret it from their respective standpoints. Several major trends are remarkable among these numerous critical interpretations, for their extensive scope, and for the fervour and intensity with which they were for-

Scanned with OKEN Scanner

mulated. The images of a „romantic", „realistic", „symbolist", „existentialist", and, ultimately, „sufferring" Hamlet were thus successively created — the last one, a pathological vision, by psycho-analytical criticism. We did not propose to discuss the matter in its entirety, from a multitude of angels, but only to demarcate the highly complex and nuanced exegesis of the play and to circumscribe it as precisely as possible, in order to integrate in a broader context the succesive trends manifesting themselves in our literary criticism.

A first observation relates, in fact, to a sociological aspect of literature. When, in what period and especially by whom and to what depth was the influence of Hamlet felt in this country? There are various categories of authors, publicists and critics, and there is also a large portion of the public, who were attracted by Shakespeare's masterpiece, this in turn acting upon them as a ferment, a creative stimulus and a model example.

In this perspective, the Romanian exegesis of *Hamlet* has helped to set forward and explicate some literary and aesthetic concepts, which emerged from a blending of the internal determinations with the main trends of the European literary ideology.

The tragedy of Hamlet has been analysed by our criticism from multiple viewpoints, in terms of its purely aesthetic merits and of the various ideas it generates, and this has helped to promote interest in the play itself, in theatrical art, in the scenic effectiveness of the performance, giving rise to debates on its dramatic character and conflict, to camparative analyses, and so on.

In order to depict the complex image of Hamlet in Romanian culture we have sought to point out, as clearly as possible, the general, highly typical ideas expressed by our critics in connection with each particular aspect — ideas with an equal impaot on authors, readers and theatre-goers, in a lively, instructive debate in time and across time.

It was quite natural, in the first place, that the dramatic merits — no doubt, considerable — of the English poet and the multivalent content of his work should rank him with those artistic forces that have substantially helped to mould and develop our dramatic literature. A masterpiece of the world's dramatic genius, *Hamlet* has had an influence upon the inti-

Scanned with OKEN Scanner

mate structure of the works of many authors throughout the world, the motifs, symbols and suggestions contained in it helping to stimulate their original creation. That is the reason why the first aspect tackled in this part of the book refers to ideas about the drama and dramatic art.

Romanian dramaturgy, characterized by a constant tendency towards renewal and emancipation, has taken a particular interest in Shakespeare's work, and particularly in *Hamlet*. All the more so since Romanian criticism was bringing, by its efforts investigate the play, some elements of undeniable originality, attesting to a genuine intellectual effervescene and occasionally assuming highly polemic forms of manifestation. We have tried to prove that the whole process of asserting and recognizing the novelty of Shakespeare's play derives naturally from its artistic value as such, from its remarkable art of presenting the most profoundly human problems, in a context where the relationships between life and death, implicit and assumed destiny, will and power, love and hatred, selfishness and self-denial, conflictively polarize our attention. The Romanian authors that we have considered in connection with the text of *Hamlet* (Eminescu, Caragiale, Davila, Delavrancea, Camil Petrescu are but a few them) eagerly read, studied and commented on the play, which doubtless exerted a most fruitful influence upon them.

A synthesis of the Romanian critical opinions about the dramatic conflict and typology in *Hamlet* provides a deep and thematically diversified global picture. Here we have to do not with rigid comments, but with opinions expressed in a spirit of the utmost respect for the text and the author, and the same can be said about the Marxist criticism of today. One can cite to this effect the views of T. Vianu, Ion Zamfirescu, Ana Cartianu, Al. Philippide, Mihnea Gheorghiu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Mihail Bogdan, and others, which we examined here, pointing out their respective contributions, as well as the interpretative efforts of Vladimir Streinu, Leon Leviţchi, Al. Duţu, Dan Grigorescu, and others.

A chapter is concerned with the literary echoes of *Hamlet* in Romanian literature. The play has enriched our dramatic literature, broadening its outlook on the human universe and stimulating the steady development of some modes of artistic expression. As in a number of other cultures, it has succes-

Scanned with OKEN Scanner

sively revealed its various facets by the fascination it exerted in each particular period, bringing to Romanian literature new and valuable elements that have helped to round off and diversify the dramatic conception of our writers, to build up a durable theatre with a grave, significant *problématique*. A Delavrancea or a Caragiale, for instance — and they are not the only examples — took a great interest in Shakespeare's drama. The English poet's masterpiece has prompted Romanian dramatists to meditate on the condition of the genre in this country, on the rules and nature of dramatic art, on the drama in general, learning and innovating through theeir contact with an already constituted world of values, with an already acknowledged art. In this respect our conclusions lead to the idea that Shakespeare's work has richly fertilized the imagination of our authors with germs anticipating the evolution of the drama, that the Romanian theatre has continually drawn upon the inexhaustible sources of Shakespeare's play, thereby acquiring a major tonality and being enabled to mature.

This observation is even more cogently proved by the fertile, prolonged echo of *Hamlet* in Romanian poetry. The beauty and perenniality of this play, its philosophy and human meanings have constantly attracted attention to it. „The great Briton", as Eminescu surnamed Shakespeare, is considered here a teacher and guide, a school-founder, a model and beacon for many generations of Romanian authors.

The book dwells at some lenght on the poems in which several of *Hamlet*'s characters have become actual symbols. Three of them have been more insistently dealt with in Romanian literature: Hamlet, Ophelia and the jester Yorick. The facts is quite easy to explain, since they make up a trinity of picturesque, unpredictable heroes. Each of them lives, struggles and dies in the name of an ideal. That is why they have given rise to a variety of lasting images and visions in Romanian poetry. Here are a few examples. Along with poems in which the echoes of Ophelia are purely sentimental, like those written by Mia Frolla or Dimitrie Nanu, one finds others full of poetic vigour and substance, meant to evoke a durable response in the reader's soul. The latter category includes poems by Duiliu Zamfirescu, George Bacovia and others, which suggest new interpretations of the Shakespearean heroine and have original, authentic echoes in the world's lyrical poetry.

Scanned with OKEN Scanner

compared with the usual romantic creations. Yorick, the wise and waggish jester, has inspired poems of great satirical verve, our poets' interest in social themes being also kindled by the topical ideas of this Shakespearean character. Mihai Codreanu, Horia Furtună, Dimitrie Anghel, and St. O. Iosif are but a few illustrative examples in this regard.

With even better reason Hamlet, a fascinating figure of humanity, has been approached in our literature from a variety of angles and standpoints. The many mirrors that reflect his image are destined to reveal his essence, to catch this or that facet of his spiritual physiognomy. Remarkable in this respect are the creations of such outstanding poets as M. Eminescu, Tudor Arghezi, Al. Philippide, Miron Radu Paraschivescu, and others, which express, in admirable and original poetic formulae, the peculiar seduction that Hamlet exerted upon their authors. These are poems in which the typology, ideas and motifs of the play are situated in a broader context, revealing new meanings, sentiments and relationships in comparison with those found in Shakespeare's tragedy. This proves that the play has developed and refined its own values within the framework of Romanian literature, which has creatively assimilated and fructified them.

In conclusion, the Danish prince's fate in Romanian culture has followed a double course: one Shakespearean and the other built up, in a natural manner, by the Romanian capacity for grasping and interpreting the philosophical, ethic and aesthetic menings of the play. Thus the book points out the fact that the ideas of the English Renaissance have known in this country a distinct spiritual life, which they may not have known in other parts of the world.

Scanned with OKEN Scanner

NOTA

Lucrarea de faţă reprezintă o formă abreviată a tezei de doctorat susţinută în luna februarie 1974 la Facultatea de filologie din Cluj-Napoca, a Universităţii „Babeş-Bolyai". Am ţinut seama de observaţiile şi sugestiile comisiei (Prof. dr. doc. MIHAIL BOGDAN, prof. dr. doc. Ana Cartianu, prof. dr. doc. Ion Zamfirescu, prof. dr. Gavril Scridon) şi ale unora dintre referenţi (Dan Grigorescu) cărora le mulţumim.

De asemenea mulţumim redactorului acestei cărţi, Maria Simionescu, pentru concursul calificat pe care l-a dat apariţiei volumului.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

A

Addison, J. 11
Alecsandri, V., 21, 26, 142, 211
Alexandrescu, Grigore, 14, 21
Alexandrescu, Sică, 33
Alexandru cel Mare, 193
Anestin, V., 30, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 94
Anghel, Dimitrie, 226, 227, 229
Anghelescu, Marcel, 33
Arghezi, T., 29, 34, 145, 150, 154, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235
Aristotel, 13
Arnold, Mathew, 137
Asachi, Gh., 14, 16

B

Bacon, Fr., 201
Bacovia, G., 224
Bagdat, Toma Alexandru, 19, 20
Bailey, Helen Pheleps, 48
Banuș, Maria, 34, 101
Barac, Ioan, 19, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 60, 77
Baranga, Aurel, 190, 191
Barbu, Ion, 34
Bariț, George, 18, 19, 38, 39, 190
Bădărău, Dan, 190
Bălcescu, N., 21
Băngescu, Șt., 22
Bărbulescu, Simion, 84
Bârsan, Zaharia, 32
Beaumont Fr., 10
Bernardt, Sarah, 27, 84
Beza, Marcu, 220, 221
Biberi, Ion, 118, 119
Bielinski, V. G., 13, 134, 209
Bodnărescu, Samson, 213
Bogdan, Mihail, 34, 202, 203
Bogdan-Duică, G., 38, 40, 41, 42
Boieriu, Eta, 101
Boileau, 17
Bolliac, Cezar, 13, 14, 17, 18, 190
Bolintineanu, D., 176, 215, 218
Borcia, I., 30

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Preliminarii 5
I. Receptarea operei shakespeareane în cultura română 9
II. „Hamlet" în românește 35
1. *Versiuni după intermediare* 37
2. *Prima tălmăcire după original* 55
3. *Tălmăciri la început de secol* 76
4. *O versiune teatrală* 90
5. *Tălmăciri contemporane* 100
III. „Hamlet" în critica românească 132
1. *Idei despre dramă și arta spectacolului* . . . 138
2. *Spre o critică sistematică* 159
3. *Opinii despre tipologia și conflictul dramatic în „Hamlet"*. 173
4. *Tendințe contemporane* 189
IV. Ecouri literare hamletiene în literatura română . . 211
Considerații finale 237

Bibliografie 241
Summary 259
Notă 269
Indice de nume 271

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar 28 V 1977. Tiraj 4090 ex. broșate.
Coli editură 15,33. Coli tipar 17,50.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1154 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

I. Constantinescu — *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*

Mircea Anghelescu — *Literatura română şi Orientul*

C. Ciuchindel — *Povestea lui Archirie filosoful...*

Ion Petrică — *Confluenţe culturale româno-polone*

Nicolae Balotă — *Arta poetică în secolul XX*

I.M. Raşcu — *Eminescu şi cultura franceză*

Vor apărea:

Ion Roman — *Goethe în cultura română*

Al. Duţu — *Cultura română în civilizaţia europeană modernă*

Liviu Petrescu — *Tema „condiţiei umane" în romanul modern*

Lei 8

Scanned with OKEN Scanner